OHIO STATE UNIVERSITY.

Franz Grillparzers Dramen.

Fünfzehn Vorlesungen

gehalten an der Universität Wien

von

Emil Reich,

Professor der Ästhetik.

Dritte vermehrte Auflage.

Dresden 1909

E. Pierson's Verlag.

Druck von E. Pierson's Verlag (R. Lincke) in Dresden.

Franz Grillparzers Dramen.

Andere Schriften desselben Verfassers:

Schopenhauer als Philosoph der Tragödie. 1888.

Grillparzers Kunstphilosophie. (Wien, Manz, 1890.)

Gian Vincenzo Gravina als Ästhetiker. (Sonderabdruck aus den Sitzungsberichten der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften zu Wien, 1890.)

Die bürgerliche Kunst und die besitzlosen Volksklassen. (Leipzig, Friedrich, 1892, 2. Aufl. 1894.)

Henrik Ibsens Dramen. Zwanzig Vorlesungen. (Dresden, E. Pierson, 1894, 6. Aufl. 1908.)

Volkstümliche Universitätsbewegung. (Bern, Steiger, 1897.)

Kunst und Moral. Eine ästhetische Untersuchung. (Wien, Manz, 1901.)

Inhaltsverzeichnis.



Aus der Vorrede zur ersten Auflage.

In den letzten drei Jahrzehnten hat sich eine stattliche Grillparzer-Literatur entwickelt. Robert Zimmermanns Aufsätzen „Von Ayrenhoff bis Grillparzer“ und Karl Goedeke folgten Emil Kuh, Heinrich Laube, Betty Paoli, Ferdinand Kürnberger, Wilhelm Scherer, Adolf Foglar, L. A. Frankl, Auguste von Littrow, Gustav Freytag, Rudolf Gottschall, Karl Frenzel, Hans Hopfen, Paul Heyse, Moriz Carriere, Johannes Volkelt, Heinrich Bulthaupt, August Sauer, Karl Glossy, Alfred v. Berger, J. Minor, Eduard Hanslick, Richard Mahrenholtz, Adam Trabert, Max Koch, Julius Schwering, Adolf Lichtenheld, Adalbert Fäulhammer, Alfred Klaar, Adam Müller-Guttenbrunn, Hieronymus Lorm und andere mehr. Angesichts einer so bedeutenden Zahl von Schriften erwächst dem Autor eines neuen Buches förmlich die Verpflichtung, sich zu rechtfertigen, daß er gleichfalls mit seinen Anschauungen hervorzutreten wage. Die beste Rechtfertigung dürfte wohl darin liegen, daß er eben eigene Ansichten zur Diskussion zu stellen wünsche, nicht aber von Früheren bereits gut und besser Gesagtes zu wiederholen beabsichtige. Die großen Meister sind keiner Generation stumm, aber eben weil ihre Werke so reichen Inhalt bergen, wirken sie auf die Nachrückenden oft mit dem am stärksten, was die Zeitgenossen gar nicht darin bemerkten.

Entstanden sind die hier wiedergegebenen Vorlesungen im Wesentlichen bereits 1890. Sachlich datieren also die hier vertretenen Anschauungen aus einem Jahre, wo viele, seither erst publizierte und dann mitbenützte Behelfe noch nicht vorlagen und manches, was seither öffentlich ausgesprochen wurde, noch als oppositionelle Anwandlung individuellster Natur erschien. Die nachhaltigste Anregung verdankte ich schon damals der ausgezeichneten Schrift „Grillparzer als Dichter des Tragischen“ von J. Volkelt. Obschon ich derselben in vielen Einzelheiten nicht beipflichte, selbst in manchen Grundanschauungen von ihr abweiche, betrachte ich das vorliegende Buch teilweise als Ergänzung zu Volkelts bei den einzelnen Dramen gar zu knappen Ausführungen. Über alle nicht

kontroversen, von früheren Schriftstellern hinlänglich gewürdigten Vorzüge wie Schwächen im Schaffen Grillparzers kurz hinwegzugehen, hielt ich mich für berechtigt, um mehr Raum für jene Momente zu gewinnen, über welche ich Neues vorzubringen hoffte.

Es ist einer der Hauptzwecke meiner Arbeit die realistischen Züge in Grillparzers Schaffen hervorzuheben, darzutun, daß er kein Klassiker-Epigone, sondern ein Vorbote neuer Kunstweise, vor allem ein selbständiger, eigenartiger Künstler war. Dem Ethiker Grillparzer wie dem Dramatiker sucht diese Schrift gerecht zu werden und auch dabei galt es den Kampf mit argen Vorurteilen. Möge es ihr beschieden sein schwerwiegende, der Wirkung des Dichters abträgliche Mißverständnisse aufhellend zu zerstreuen.

Es gibt zwei gleichberechtigte Arten der Betrachtung künstlerischer Schöpfungen; man kann versuchen, das Charakterbild des Dichters aus seinen Hervorbringungen zu konstruieren oder die Bedeutung dieser Werke für die Menschheit zu beleuchten. Die eine Betrachtungsweise entspricht jener Sinnesart, welcher das Individuum als solches am interessantesten ist, die andere legt das Hauptgewicht darauf, was für Wirkungen diese Arbeiten des Einzelnen für die Entwicklung der Gesamtheit haben könnten; die eine schätzt vor allem die bedeutende Persönlichkeit, die andere den sozialen Wert ihrer Leistungen. Ich bin hier den zweiten, noch weniger betretenen Weg gegangen. Dementsprechend möchte diese Schrift danach beurteilt sein, daß sie es nicht mit Franz Grillparzer, sondern mit Grillparzers Dramen zu tun hat.

Wien, Palmsonntag 1894.

Der Verfasser.

Vorrede zur dritten Auflage.

Seit einer Reihe von Jahren ist dies Werk aus dem Buchhandel verschwunden, vor allem durch meine Schuld. Der Verlag hatte nicht gar lange nach der ersten Auflage ohne mein Vorwissen eine neue Ausgabe veranstaltet, die gleich bei ihrem Herauskommen veraltet war, da die seither veröffentlichte Literatur in ihr nicht berücksichtigt schien. Dadurch verstimmt, weigerte ich mich, als auch diese von

mir nie anerkannte Ausgabe vergriffen war, eine weitere Auflage zu gestatten. Ferner hinderten zwei aufeinanderfolgende, intensiver Sorgfalt bedürfende Todeskrankheiten in meiner engsten Familie, die mich Jahre hindurch so beschäftigten, daß es mir unmöglich blieb, neben den Pflichten des akademischen Lehramtes und früher übernommener freier Tätigkeit im Volksbildungswesen, längst geplante ethische Schriften auszuführen. Die in rascher Folge nötigen Neuauflagen meines Ibsen-Buches, die jedes Mal eine neuerliche Durchackerung erforderten, verschlangen den Rest meiner Arbeitskraft. An eine neue Bearbeitung von „Grillparzers Dramen" dachte ich überhaupt nicht mehr. Immer häufiger aber stellten sich Anliegen aus meinem Leser- und Hörer-Kreis um eine neue Auflage ein und da auch der Verlag immer wieder drängte, entschloß ich mich zu einer ergänzenden Umarbeitung. Nach einem halben Menschenalter zu einer Jugendarbeit zurückzukehren, ist stets eine bedenkliche Sache. Es wäre näher gelegen ein durchaus neues Grillparzer-Buch unter anderen Gesichtspunkten als jenen von 1890 zu schreiben. Allein die Zuschriften, welche zu dieser dritten Auflage Anstoß gaben, hatten doch eben jenes Jugendwerk begehrt und schließlich führt jedes Buch sein eigenes Dasein, unabhängig vom Autor, der ihm, wollen andere es erhalten wissen, nicht das Leben nehmen soll. So beschränkte ich mich auf zahlreiche stilistische Kürzungen, denen jedoch noch weit mehr sachliche Zusätze gegenüberstehen.

Die fortdauernde Wirksamkeit als Schriftführer der von mir im Spätherbst 1889 gegründeten Grillparzer-Gesellschaft bedingte stetige Fühlung mit der Grillparzerforschung. Es liegt mir fern, hier alles Gelesene anzuführen, was doch nur ein Auszug aus Sauers ungemein fleißiger Bibliographie in der neuen Auflage von Goedekes Grundriß würde, bloß einige bedeutsamere, im Text häufiger zitierte, seit 1894 herausgegebene Schriften seien genannt, wobei die 18 Jahrgänge des Grillparzer-Jahrbuchs, die vielen Aufsätze im „Euphorion" und in der „Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien", die Einleitungen der Gesamt- und Schul-Ausgaben nicht gesondert angeführt sind. Arturo Farinellis grundlegendes Werk „Grillparzer und Lope de Vega" erschien im Mai 1894 zugleich mit diesen Vorlesungen, sein „Grillparzer und Raimund" 1897. Stefan Hock untersuchte 1904 den „Traum ein Leben" ertragschwer. In den Programmen der Oberrealschule Wien-Fünfhaus von 1900

und 1904 sind zwei Arbeiten von Ludwig Wyplel zur „Ahnfrau" verborgen. Oswald Redlich hielt 1901 in der Jahressitzung der Wiener Akademie der Wissenschaften die ergebnisreiche Festrede über „Grillparzers Verhältnis zur Geschichte". In französischer Sprache 1900, in deutscher (von Necker bearbeitet) 1902 erschien das gut gelungene Buch über Grillparzer von Auguste Ehrhard. Eine populäre Grillparzer-Biographie von Hans Sittenberger brachte 1904 die Sammlung „Führende Geister" Bedeutungsvolle Arbeiten sind die von Fritz Strich über „Franz Grillparzers Ästhetik" (1905) und O. E. Lessing, der früher schon „Schillers Einfluß auf Grillparzer" (1902) erforschte, „Grillparzer und das neue Drama" (1905). Beide überschätzen wohl Hegels Einfluß auf Grillparzer, bringen aber viele neue, glückliche Gedanken. O. E. Lessing erkennt Volkelt und mich als Vorläufer an; in seiner optimistischen Auffassung des Dramas geht er weit über uns hinaus, weiter als ich ihm folgen kann. Volkelt hat seine späteren Aufsätze über Grillparzer neuestens umgearbeitet in seiner Essay-Sammlung „Zwischen Dichtung und Philosophie" (1908) veröffentlicht. Ende 1907 zeitigte New-York die erste englische Grillparzer-Biographie von Gustav Pollak. In bisher drei Bänden (1904—1906) publiziert der Wiener „Literarische Verein" August Sauers Zusammenstellung „Grillparzers Gespräche und die Charakteristiken seiner Persönlichkeit durch die Zeitgenossen". Die schon 1891 erwartete Grillparzer-Biographie Sauers steht noch aus; die von ihm besorgte kritische Gesamtausgabe soll von 1909 bis 1917 erscheinen. Inzwischen haben Hock und Kohm Textvarianten und Vorentwürfe aus den Manuskripten veröffentlicht; auch diese Auflage bringt eine Anzahl gestatteter Mitteilungen aus den Handschriften Grillparzers, soweit sie mir zugänglich waren.

Das Buch über Grillparzer ist noch ungeschrieben; diese Vorlesungen wollten inzwischen nicht mehr sein als ein immerhin brauchbares Buch für das größere Publikum wie für Schauspieler und Studenten. Möge auch diese Neuauflage dazu beitragen dem Dichter neue Freunde zu werben und alte Vorurteile zu beseitigen.

8. August 1908.

Der Verfasser.

I.

Jugend und Jugenddramen.

Auf dem Bauernmarkt zu Wien belehrt uns eine Inschrift auf einem stattlichen Gebäude, daß hier am 15. Januar 1791 Franz Grillparzer geboren wurde. Einige Straßen weiter, in der Spiegelgasse, mahnt eine Gedenktafel daran, daß er dort am 21. Januar 1872 sein Leben beschlossen. Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts standen die bescheidenen Häuser selbst, in denen Grillparzer geatmet, seither erst räumten sie stolzen Neubauten den Platz. Wiege und Grab fand er in demselben Stadtbezirk, sein langes Erdendasein verfloß in Wiens Mauern, Österreicher und vor allem Wiener durch und durch, das ist er gewesen. Noch jetzt, da neue Geschlechter herangewachsen, die den Toten nicht mehr gekannt, ist er förmlich lebendig unter uns. Sein Monument erhebt sich nahe dem Burgtheater und dem Deutschen Volkstheater, wo seine Dramen stets aufs neue steigende Begeisterung wecken. Im Volksgarten sehen wir die sitzende, sinnende Gestalt des Dichters, umgeben von den Gebilden seiner reichen Phantasie, uns wohlbekannte, liebe Vertraute. Allüberall feierten die Gebildeten, noch weit über die Grenzen des deutschen Sprachbereiches hinaus, mit warmem Anteil die hundertste Wiederkehr seines Geburtstages. Am festlichsten beging Wien den Erinnerungstag seines großen Sohnes; von hier aus förderte und lenkte eine Schaar treuer Verehrer unseres Tragikers, die sich als Grillparzer-Gesellschaft zusammengeschlossen, die aller Orten veranstalteten Gedächtnisfeiern. Aus seinen Briefen und Tagebüchern trat uns seither die Persönlichkeit des Dichters menschlich näher. Dies brachte die Bestätigung früher stillgehegter Ansichten über den heroischen Lebenskampf dieses Mannes, den so viele irrig für einen Schwächling hielten; auch solcher Verkennung wird es hier zu begegnen gelten. Immer neue Ausgaben der Werke Grillparzers

müssen stattfinden, an französischen Universitäten und amerikanischen Colleges werden seine Dramen gelesen und erläutert, in Italien und in Skandinavien erscheinen Schriften von ihm und über ihn: all dies erhärtet die beständig zunehmende Anerkennung der seltenen Vereinigung poetischer Gaben, die wir in ihm bewundern. Er zählt nicht zu jenen, die vergessen werden können, weil sie vergessen werden dürfen. Er gehört zu uns, denn im Sinnen und Träumen, im Denken und Schaffen war er von den Kindern der Zukunft, und weil es so mit ihm stand, vermochte seine Zeit nicht ihm gerecht zu werden, vermochte er selbst dies nicht.

Die Epoche ist glücklicherweise vorüber, in der die bequeme Anschauung galt, mit Goethe sei auch das goldene Zeitalter der deutschen Literatur ins Grab gestiegen und alles, was noch folgte, wären blos mehr oder minder glückliche Versuche eines strebsamen Epigonentums, in dieser oder jener Richtung das bereits Geleistete wenigstens teilweise nachahmend zu erreichen. Heute herrscht nach harten Kämpfen die Überzeugung, neue, ungeahnte Entwicklungen stünden wie der Geschichte der Menschheit überhaupt, so auch der deutschen Dichtung bevor, immer höhere Stufen der Vervollkommnung gelte es zu erklimmen, neue Zeiten weckten neue Gefühle und erforderten neue Arten der Wiedergabe. Mit jedem Geschlecht erneut sich die Welt und in jeder Generation drängen ihr eigentümliche Empfindnngen zu entsprechend eigenartigem Ausdruck. So betrachtet, erscheint Grillparzers Stellung in der Literatur in völlig veränderter Beleuchtung. Uns gilt er nicht mehr als der letzte Poet der nachklassischen Zeit, als Spätling von Weimar, seine Lebensarbeit ist uns nicht die eines Klassiker-Epigonen, nicht der letzte Nachklang einer vorübergezogenen Kunstperiode. Mit unbefangenem Blick wollen wir (wie zuerst Johannes Volkelt) trachten nebst jenen Fäden, welche Grillparzers Dichtkunst mit den voraufgegangenen Großen verknüpfen, auch den modernen Zügen seines Poetencharakters nachspürend gerecht zu werden. Es ist zu zeigen, wie seine Kunstübung keineswegs stets die gleiche blieb, wie mehrfache Wendungen in der Entfaltung seiner Kräfte eintraten, wie er, ob auch unbewußt, beitrug zu jener Umgestaltung der Dichtung, die — noch lange nicht abgeschlossen — uns erst eine echte, neuen Bedingungen entsprechende Kunst schenken soll. Als ihr Anbahner und Vorbote gewinnt Grillparzer für uns erhöhte Bedeutung.

Wir täuschen uns keineswegs darüber, daß Goethe und Schiller viel zu hoch stehen, um ihnen Grillparzer als gleichberechtigten Dritten anzureihen, aber nicht allzuweit blieb er als Dramatiker hinter diesen Größten zurück und unter Österreichs Poeten nimmt er unbestritten den vordersten Platz ein. Nach jahrhundertelanger Pause wurden mit seinen Werken die Deutschen Österreichs wieder literarisch mündig. Mit ihm verglichen sind die Ayrenhoff und Collin, seine Vorgänger, kaum beachtenswert. Vor seinem Namen müssen alle verstummen, die nur zu gern mit dem Hohn mitleidiger Überlegenheit auf unseren wackeren tüchtigen Volksstamm herabschauen möchten. Das soll ihm stets unvergessen sein. Der Deutschösterreicher ganz besonders hat das Recht und die Pflicht, Grillparzer in jener Weise zu feiern, die Wilhelm Scherer als die würdigste bezeichnete, durch „die eingehende Betrachtung seiner Schöpfungen". Das Recht, denn am ehesten wird es dem glücken in die Tiefen dieser schwer zugänglichen Dichternatur einzudringen, der von Kindheit auf dieselbe Lebensluft atmete, dem lebendige Familientraditionen auch die Zeit, in der Grillparzer wirkte und litt, vertrauter als dem Landfremden werden lassen, dem Heimatsgenossen, der selbst so durchaus wie unser Dichter in österreichischem Boden wurzelt. Und auch die Pflicht: denn obgleich Grillparzers Bedeutung weit über die Grenzen seines Vaterlandes hinausreicht, tragen doch Vorzüge und Schranken seines Wesens österreichisches Gepräge. Darum sind wir Österreicher vor allem verpflichtet, die schwere Schuld der gesamten deutschen Nation an diesem großen Toten abzutragen, der stets dafür büßen mußte, nur ein Österreicher zu sein. So wollte ich denn versuchen nur einen Teil dieser großen Aufgabe zu lösen, darzutun, wie Grillparzers Dramen zu einer Generation sprechen, die erst nach seinem Tode ihre Bildung empfing, was er uns jüngeren Nachrückenden zu sagen hat, was er für uns bedeutet, wie er auf uns wirkt, die wir ihn im Lichte einer seiner Art scheinbar so fernen, modernen Weltanschauung sehen und so viel neue Einflüsse erfahren haben. Als Ethiker und Ästhetiker, nicht als Biograph trete ich an diese Aufgabe heran. Blos das Notwendigste über den Lebensgang und die poetischen Vorstudien des Dichters soll erwähnt werden, ehe wir an die Deutung seiner dauernden Werke schreiten.

In seiner Selbstbiographie, diesem merkwürdigen Kulturbild aus Altwien, erzählt Grillparzer, daß sein Vater jene Wohnung, in

welcher Franz die ersten Kinderjahre verlebte, in dem Irrtum erwarb, als gingen die Fenster auf den Bauernmarkt, und wie sich dann ergab, es vertrete vielmehr das enge, schmutzige Kramergäßchen die Stelle der lichten, schönen Straße, sodaß „die riesigen Gemächer finster und trüb waren" und „nur in den längsten Sommertagen um Mittagszeit einzelne Sonnenstrahlen" hineinleuchteten. Robert Zimmermann wies bereits auf die prophetische Bedeutung hin, die solcher lichtlosen Jugend für den weiteren freudenarmen Lebenslauf des Dichters zukommen mag. Mir will scheinen, als könnte man noch weiter gehend in dieser Mietsgeschichte symbolisch das Schicksal des damaligen Österreich erblicken, wie es auch das Geschick unseres Tragikers mitbestimmte. Kaum ein Jahr vor der Geburt Grillparzers schloß Kaiser Josef für immer die Augen. Unter seiner Herrschaft hatte sich ein geistiger Aufschwung vorbereitet, von dem man unendlich viel erhoffen konnte, der aber nach dem kurzen Zwischenspiel Leopold II. unter der langen Regierung des Kaiser Franz wie unter der Nichtregierung des Kaiser Ferdinand mit allen Mitteln des „Systems" gehemmt und schließlich unterdrückt wurde. Als die Märzrevolution endlich wieder freie Bahn schuf, hatte Österreich zwei Menschenalter der Fortentwicklung verloren und Grillparzer war ein müder, gebrochener Mann an der Schwelle des Greisenalters. Statt des Meeres von Licht, welches nach den Willen des edeln Volkskaisers die Lande hätte durchfluten sollen, vermochten nur wenige Strahlen sich scheu und heimlich in das so wohl zensurierte und polizierte Altösterreich hineinzustehlen. Von außen schien das Staatsgebäude geräumig und stattlich genug, aber seine Völker bewohnten nicht die freundlichen Gemächer nach vorn hinaus, sie mußten sich mit den unheimlichen Hinterstuben behelfen. Auch der Hausherr der österreichischen Monarchie „scheute den Lärm der Kinder", weshalb diese nicht einmal auf dem Hofe spielen durften, sondern eingeengt blieben in den dumpfigen, düsteren Zimmern. Welche niederbeugende Wirkung mußte ein „System" ausüben, das im Grunde nur darin bestand, gar kein System zu haben, lediglich das baufällige Alte ängstlich zu schonen, jeden Neubau zu verhindern, das Land mit einer chinesischen Mauer zu umgeben und alle Übelstände sorgfältig zu konservieren! Es ist nicht die geringste Sünde dieser Staatskunst, die es nicht verstand, die materiellen und geistigen reichen Hilfsquellen des schönen Landes zu entwickeln, daß unter

ihrem Druck Franz Grillparzer oft bis an den Abgrund der Verzweiflung gedrängt, jedenfalls in seinem poetischen Streben auf das Tiefste geschädigt wurde. Welch' erschütterndes Zeugnis hierfür bietet der tiefschmerzliche Aufschrei des Gequälten: „Ein österreichischer Dichter sollte höher gehalten werden, als jeder andere. Wer unter solchen Umständen den Mut nicht verliert, ist wahrlich eine Art Held" (Tagebuch vom 19. Februar 1829). Als Jüngling schon (Tagebuch vom 25. Juni 1810) braust er voll Zorn auf, weil in diesem Lande „Vernunft ein Verbrechen ist und Aufklärung der gefährlichste Feind des Staates." Der Greis noch erhebt in den fünfziger Jahren den „Nachtwächterruf vor einem Ministerhotel":

„Ihr Herren und Frauen laßt euch sagen:
Der Kultus hat den Unterricht erschlagen"

und nach der kurzen freiheitlichen Aera, an welcher er selbst durch seine berühmte Abstimmung im Herrenhaus gegen das Konkordat (März 1868) mutig mithalf, läßt er 1870, nicht lange vor seinem eigenen Hinscheiden, beim Tode des Feldmarschalls Heß den Klageruf ertönen:

„Wenn Du im Himmel Deinen Feldherrn triffst,
Sag' ihm — nein, sag's ihm lieber nicht,
Wie es in Östreich stand bei Deinem Scheiden,
Es könnte seinen Himmel ihm verleiden."

Der volle patriotische Schmerz des Sängers jenes zündenden Aufrufes an Radetzky spricht aus diesen herben Zeilen. Die Sorge um das Schicksal seines schwergeprüften Vaterlandes war der bohrendste, peinigendste Gedanke seines Lebens, gerade weil er diesen Heimatsboden so unbegrenzt liebte, weil er mit allen Fasern seines Wesens in diesem Erdreich wurzelte. In vortrefflicher Weise charakterisierte August Sauer dies spezifisch altösterreichische Lebenselement des Dichters, in dessen beständigen Klagen über die heimatlichen Zustände denn doch nicht blos der Ausfluß jenes sattsam bekannten echtösterreichischen Pessimismus zu erblicken ist. Wie mußte noch dem Achtzigjährigen zu Mute sein, als er am Schlusse seines Lebens in der Epoche der Fundamentalartikel die Gespenster der entschlafenen Metternich- und Konkordats-Zeiten aus dem Grabe steigen sah, um auf den Ministerstühlen Platz zu nehmen, nur noch gefährlicher geworden durch die gleichzeitige Ermutigung der Slaven zu rücksichtslosem Ansturm wider die Deutschösterreicher. Wer dies bedenkt und

all das Unheil sich vor Augen hält, das der Vormärz über den Dichter wie über sein Land gebracht, wird kaum mehr geneigt sein, die bitteren Beschwerden über die seinen Ansichten schnurstracks zuwiderlaufenden Regierungsmaximen und über ihre verhängnisschweren Folgen für Übertreibungen eines Misanthropen zu halten. Krankhaft erregt, zum Trübsinn geneigt wandelte Grillparzer durch das Leben, aber nicht nur weil er von Geburt an so war, betrachtete er die heimischen Verhältnisse durch eine schwarzgefärbte Brille, sondern der unleidliche Alpdruck des altösterreichischen Absolutismus steigerte die schon vorhandene hypochondrische Anlage fast bis zu wirklicher Krankheit.

„Hast du vom Kahlenberg das Land dir rings beseh'n,
So wirst du, was ich schrieb und was ich bin, versteh'n."

So drückte Grillparzer selbst die Überzeugung von der besonderen Wichtigkeit des örtlichen Milieu, des Volksgeistes für seine Entwicklung aus. Von nicht minder einschneidender Bedeutung waren nachweisbar seine Familienverhältnisse und blieben es im leidigsten Sinne sein Leben lang. Von väterlicher Seite stammte er aus den unteren Schichten des Bürgertums. Der Großvater Josef Grillparzer (geb. 1723) war Gastwirt und starb in sehr bescheidenen Verhältnissen ein halbes Jahr vor der Geburt des Enkels, seine um fünf Jahre ältere Frau Katharina überlebte ihn fünf Jahre. Um 1763 wurde diesem Paar ein Sohn Wenzel geschenkt, der am 7. September 1785 auf Grund der streng josefinischen Dissertation „Von der Appellazion an den römischen Stuhl" an der Universität Wien zum Doktor der Rechte promoviert wurde und sich am 12. Januar 1789 mit Marianne Sonnleithner (geb. 1767) verehelichte; von vier Knaben, welche dieser Verbindung entsprossen, war Franz der älteste. Nach allem, was wir von dem Vater des Dichters wissen, erscheint er als ein man möchte sagen unbewußter Kantianer. Der kategorische Imperativ der Pflicht bildete den Leitstern seines Handelns. Als Advokat von tadelloser Haltung hinterließ er kein Vermögen, aber den „Ruf einer beinahe fabelhaften Rechtschaffenheit", der den Sohn „beglückte und — in weiter Entfernung — zur Nacheiferung begeisterte", wie dieser sich allzu bescheiden in der Selbstbiographie ausdrückt. Unbegrenzte Wahrheitsliebe kennzeichnete den verschlossenen Mann, dem wie so mancher ernsten Natur die Gabe versagt war, aus sich herauszugehen und

die Zärtlichkeit, welche er für seine Kinder empfand, in einer diesen verständlichen Art zu äußern. Es scheint, daß der oft rauhe, ja schroffe Charakter solchen Mangel selbst schmerzlich fühlte, die Knaben jedoch wurden, durch ihn eingeschüchtert, um so stärker zur Mutter hinübergedrängt.

Marianne Grillparzer entstammte einer angesehenen Wiener Familie, in der lebhaftes künstlerisches Interesse, zumal eine ganz besonders ausgeprägte Neigung für die Musik erblich blieben. Über Christoph Sonnleithner (1734—1786) berichtet Wurzbach, Mozart habe bei ihm verkehrt, er sei als Komponist von Josef Haydn und dem Fürsten Esterhazy geschätzt worden und seine Quartette hätten ihm die Gunst Kaiser Josefs erworben. Kein Wunder, daß eines der zehn Kinder sein Leben ganz der Kunst widmete; Josef (1766—1836) war zehn Jahre Sekretär des Hofburgtheaters, als solcher wie als Herausgeber des literarischen Taschenbuchs Aglaja der Vorgänger Schreyvogels, überdies Gründer der noch heute in Wien hochangesehenen Gesellschaft der Musikfreunde, welcher er „umfassende Studien zu einer Geschichte der Musik" hinterließ. Auch dessen Bruder Ignatz (1770—1831), der Taufpate der drei jüngeren Geschwister unseres Dichters, war durch musikalische Kenntnisse, sowie durch schlagenden Witz bekannt und vererbte diese Eigenschaften auf seinen Sohn Leopold, der mit treuer Anhänglichkeit an dem berühmten Vetter hing. Aus solcher Umgebung nahm Marianne in ihre Ehe den ausgeprägtesten Sinn für die Welt der Klänge mit hinüber. Nach ihrer lebhaften Art trachtete sie bei ihren Kindern Liebe zur Musik zu wecken, wählte aber die ungeeignetsten Mittel, so daß Franz erzählt, er habe während ihres Unterrichts „Höllenqualen" geduldet. Über ihr nervöses, reizbares Temperament klagt auch ihr dritter Sohn Camillo, der in seinen Briefen an Franz wichtige Beiträge zur Kenntnis dieser eigentümlichen Natur liefert. Marianne war in ihrer Jugend beständig kränklich, was den Schlüssel zu ihrer dann durch Unglücksfälle und Verarmung gesteigerten Nervosität geben mag. Geistesgestört endete sie am 24. Januar 1819 durch Selbstmord, wie ihr Sohn Adolf, der erst siebzehnjährig im November 1817 den Tod in den Wellen der Donau suchte, weil er, der stets den unglückseligsten Hang zu Lüge und Betrug in sich gefühlt, als Kleptomane zu enden besorgte. Welch einen tiefen Eindruck mußte bei unserem Tragiker noch viel später die Stelle im

Scheidebrief Adolfs wachrufen, wo dieser verlangt, Franz solle, wenn er einst Kinder bekomme, sie warnen, nicht dem Toten gleich zu werden. Trat Grillparzer nie in die Ehe, so lebhaft der Wunsch danach Jahre hindurch in ihm blieb, so mag die entsetzliche Befürchtung, seinen Nachkommen ein verhängnisschweres Erbe mit auf den Weg zu geben, in Stunden zweifelvoller Qual sehr dazu mitgewirkt haben. Jedenfalls konnte die allem Anscheine nach unglückliche Ehe der Eltern an sich nicht ermutigend wirken und die Erfahrungen mit den Brüdern mußten die Bedenken noch steigern. Den abenteuerlichsten Hang entfaltete auch der Zweitälteste Karl (1792—1861), der als blutjunger Mensch Soldat wurde, 1809 unter Andreas Hofer gefochten haben soll, französische Kriegsgefangenschaft durchzumachen hatte, dann als Beamter, von Wahnvorstellungen befallen, sich 1836 eines Mordes fälschlich anklagte. Karl und Camillo zeigten übrigens, während von Adolf zwei Fragmente von Ritterschauspielen herstammen, in einem langen Leben keine hervorragenden Gaben, ja Camillo, der in seiner Jugend sehr überspannt war und zu religiösen Wahnideen hinneigte, soll später ziemlich schwachsinnig geworden sein. Es hält schwer, sich der Idee einer Vererbung abnormer Gemütsstimmungen zu entschlagen, da überdies noch ein Enkel Karls, der Arzt Ludwig Grillparzer, kurz vor seiner bereits angesetzten Vermählung sich vergiftete.

Daß die Mutter eine gefährliche Disposition zu übermäßigem Phantasieleben den vier Söhnen als Erbteil mit auf den Weg gab, wird allseitig anerkannt. Mir scheint es, als gestalte man die Gegensätze zu einfach, wenn der Anstoß zu solcher Geistesrichtung ausschließlich bei Marianne gesucht wird. Findet sich doch in der so zahlreichen Familie Sonnleithner sonst kein Beispiel verwandter Störungen des geistigen Gleichgewichtes. Mariannens Mutter, Anna (1739—1810), die den Enkel Franz als Kind beschützte, besaß wienerisch heiteres, drastisches Temperament, das auch bei vielen ihrer Nachkommen wiederkehrt. Wenzel Grillparzer hingegen dürfte keineswegs bloß kalter Pflichtmensch gewesen sein, als den man ihn gewöhnlich auffaßt. Gleich in den ersten Zeilen der „Selbstbiographie" nennt Franz „natürliche Verschlossenheit" als einen Hauptcharakterzug des Vaters, berichtet allerlei unschuldige Sonderbarkeiten desselben und meint, in früherer Zeit müßten ihm die Regungen der Phantasie nicht fremd geblieben sein, ja die Lektüre

von Geister- und Rittergeschichten habe noch in dem letzten Dezennium seines Lebens das größte Vergnügen des Vaters gebildet, womit er die Abendstunden „bis in die späte Nacht hinein" ausfüllte. Kurz, der Rechtsgelehrte bekundete selbst auch einen Zug zum Hyperromantischen.

Grillparzers Charakter empfing vom Vater wohl ebenso wichtige Anregungen wie von der Mutter und mit vorschreitenden Jahren wird er diesem immer ähnlicher; so entspricht die Abneigung gegen Gesellschaft, die ängstliche Abwehr jedes wärmeren Gefühlsausdrucks unzweifelhaft der Art des Advokaten Grillparzer, nicht aber der Lebensführung der lebhaften, gern geselligen Geschwister Sonnleithner. Was der Dichter selbst „das Einsame meines Wesens" nennt und was gerade auf österreichischem Boden befremdet, ist durch unselige Lebensumstände zur Übermacht gesteigertes väterliches Erbe, freilich soll auch die Mutter in späteren Jahren unter dem Druck der Verhältnisse sehr wortkarg geworden sein. Erwägen wir, daß von vier Kindern dieses Paares kein einziges durch einen normalen Entwicklungsgang zu sicherer Lebensbeherrschung gelangte, dann liegt wohl Grund zu der Annahme vor, die Verbindung dieser nervösen, phantastischen Frau mit dem strengen, zum Sonderling neigenden Manne habe als unausgeglichene Kombination feindlicher Elemente den ungünstigsten Rückschlag auf die Söhne ausgeübt, sie seien mit einem kaum bezwingbaren Hang zum krankhaft Ungewöhnlichen behaftet ins Leben getreten. Statt unseren Dichter, wie es meist geschah, als sittlichen Schwächling zu verdammen, werden wir vielmehr die sittliche Energie bewundern, mit der er solche angeborene Geistesneigung bekämpfte und wenigstens soweit niederzwang, daß er allein von seinen Brüdern vor den stärksten Gemütsstörungen, vor dem Ausarten eines überfeinerten Empfindungslebens in offenen Wahnsinn sich zu retten wußte. Es fällt damit ein wesentlich anderes Licht auf den angeblichen Hypochonder, das wehleidige Gemüt, das jede Unannehmlichkeit des Daseins übertrieben haben soll. Franz Grillparzer mußte sein trauriges Los tiefer durchfühlen als andere, weil die Neigung zur Melancholie ihm angeboren war, aber konnte er sich auch nicht zum Gesunden umschaffen, sein kraftvolles Ringen gegen den geistigen Untergang verdient höchsten Ruhm. Bei ihm, dem Ältesten, verbanden die widerstrebenden Elemente der Mischung sich noch am glücklichsten, doch wurde neben

hoher Begabung so viel des Störenden mitüberliefert, daß selbst unter weit günstigerer Förderung, als sie dem Dichter beschieden, ein bedeutendes Maß von Selbstzucht erforderlich gewesen wäre, um dieser schadenfroh lauernden Teufelchen Herr zu werden. Eine ausgeglichene, harmonische Natur konnte sich in diesem Hause nicht entwickeln, Lebensfreude nie froh aufjauchzen, aber was Grillparzer aus sich mit mühevollem Zwang gebildet, wird Klang behalten durch Jahrhunderte.

Die Tendenz, eine Verwandtschaft von Genie und Wahnsinn zu konstruieren, empfängt durch die Schicksale der Familie Grillparzer eine traurige Bestätigung. Keineswegs in dem Sinne, als sei das poetische Genie lediglich eine andere Form geistiger Ausartung, aber neuerdings zeigt sich, wie leicht erhöhte geistige Empfänglichkeit, ein gesteigertes Nervenleben, wo der sichere Zügel eines festen Charakters gebricht, jene zu Untermenschen erniedern kann, welche zu Übermenschen bestimmt waren. Ein unheimlicher Abgrund tut sich auf und in seinen tiefsten Klüften ruht die noch unerforschte Antwort auf die ängstliche Frage, warum häufig genug dieselben Familien die segensreichste wie die unheilvollste Form der Originalität hervorbringen. Es scheint denn doch, daß bloß „eine dünne Wand" die feindlichen Geschwister Genie und Irrsinn trenne. Ein tragisches Weltgesetz läßt jeden Fortschritt der Menschheit nur durch die Selbstaufopferung ihrer edelsten Kräfte vollziehen. Im aufsteigenden Entwicklungsgang muß jede Errungenschaft mit bitterem Leid aufgewogen werden und die Besten am ehesten fällt ein hartes, geheimnisvolles Geschick. Doch nicht Unterwerfung unter dies Fatum, Kampf dagegen lautet die Losung.

Besonders merkwürdig ist es zudem, daß Nikolaus Lenau in vollem, Ferdinand Raimund in halbem Wahnsinn ihr Leben beendeten. So stand dies Gespenst drohend über den Häuptern jener Trias, welche dem vormärzlichen Österreich poetischen Ruhm sichert. Einzig Grillparzer, gerade der nach erblicher Anlage meist Bedrohte, vermochte, so unselig sein Leben sich gestaltete, so nahe ihm sogar der Gedanke an Selbstmord trat, dem Verhängnis zu entfliehen. Der angeblich Schwache wußte mit dem Geschick zu ringen und, ob auch mit schweren Wunden bedeckt, Sieger zu bleiben. Wir empfangen in seinen Werken ein heiliges Vermächtnis, wir erblicken in seinem Leben ein stolzes Unterpfand der Kraft des Menschen-

geistes, selbst über die scheinbar unbezwinglichen Hindernisse vererbter Charakteranlage Herr zu werden. So oft Grillparzer auch verzweifelnd daran dachte, die Waffen zu strecken, immer wieder raffte er sich auf, bis er die bösen Geister überwand. Nicht frohes Siegesgefühl freilich, nur müde Resignation blieb dem Greise selbst zurück; für uns jedoch bedeutet dies arbeitsvolle Leben, so unbefriedigend es verlief, einen mächtigen Ansporn im Kampf mit den Schwierigkeiten, die keinem erspart bleiben, wenngleich sie sich nicht jedem so atembeklemmend von allen Seiten in den Weg werfen wie unserem Poeten.

Die besonders durch Taine neu erweckte Methode, den Künstler als Produkt von Zeit und Ort zu erklären, besitzt unstreitig große Bedeutung. Die Umwelt, das Milieu Grillparzers, wurde eben mit wenigen skizzenhaften Strichen geschildert. Der Sohn dieser Eltern mußte im vormärzlichen Österreich sich derart entwickeln wie unser Dichter, sobald (und hierin liegt ein Moment selbsttätiger Freiheit) er den strengen Pflichtbegriff des Vaters zum Vorbild wählte. Es stand bei dem jungen Franz, den Weg der Mutter zu wandeln, wir dürfen uns dazu Glück wünschen, daß er ein Grillparzer nach den Traditionen des Vaters wurde. Zugleich erhält der Kant verehrende Tragiker dadurch eine ebenso isolierte Stellung unter seinen Landesgenossen, wie er wieder als Österreicher den literarischen Strömungen Norddeutschlands fremder blieb. Er lebt in der Zeit, aber er schafft gewissermaßen außer der Zeit. Der Dramatiker Grillparzer gehört eigentlich keiner Zeit an, eben darum ist die Erwartung begründet, er werde allen Zeiten teuer bleiben. Seine Stärke und seine Schwäche sind darin beschlossen. Nur so konnte er jener eigenartige Poet werden, dessen Schöpfungen sich nirgends der Schablone einreihen und weil sie der Epoche oft um ein halbes Jahrhundert voraus waren, um ein Menschenalter überholt schienen. In späteren Jahren täuscht er sich selbst, wenn er verdrießlich meint, er wolle dort stehen bleiben, „wo Goethe und Schiller stand", indessen er bereits kraftvoll neuen kühnen Kunstaufgaben als der erste Problemdichter im modernen Sinne entgegensteuerte. Darum aber blieb auch in allen seinen Werken etwas einsam Wunderliches zurück, was jede Generation als ein ihrer Sinnesart Fremdes berührt, ob auch eine jede anders, und keiner gestattet sie restlos mit freier Freude zu genießen. Darin mahnt dieser kunstmächtigste, der eigenen

Sendung nur halbbewußte Vorbote neuer Entwicklungen wie in manchen anderen Zügen an Henrik Ibsen.

Jeder ist nicht bloß vom Geist seiner Epoche bedingt, sondern spezieller noch vom Jahrzehnt seiner Generation. So wäre vermutlich selbst Grillparzer, früher geboren, in den Traditionen der Klassiker auf literarischem, der absolutistischen Aufklärung auf politischem Gebiete wahrscheinlich völlig befangen geblieben. Entsprechend später zur Welt gekommen, hätte er vielleicht mit dem ihm nun so verhaßten „jungen Deutschland" zusammen seinen Jugendüberschwang ausgetobt und wäre, reifer geworden, mit der größten Entschiedenheit als bahnbrechender Reformator des Dramas im Sinne modernster Ideale wirksam gewesen. In jenem Zeitpunkt ins Leben gesandt, als die Schleier düsterer Reaktion sich auf sein Vaterland senkten, erst durch die Folgen der französischen Okkupation von 1809 mit freieren Zuständen bekannt gemacht, als junger Mann im Kampf gegen die herrschenden Romantiker und doch wider Willen von ihnen mit beeinflußt, wurde er der Poet einer Übergangszeit von Altem zu Neuem, ohne je zu einer völlig klaren Entscheidung für oder wider zu gelangen. Stellt sich auch gerade für den Evolutionisten jede Zeit als eine solche des Überganges dar, so sind doch für die Entfaltung bedeutender Geister Epochen, in denen ein heftiger Widerstreit der Meinungen herrscht, förderlicher, als die Grabesruhe des vormärzlichen Österreich in den vier Dezennien vom Schönbrunner Frieden bis zum „tollen Jahr", also in den Jünglings- und Mannesjahren Grillparzers.

So trafen von allen Seiten die ungünstigsten Vorbedingungen zusammen, um unserem Dichter den freien Flug zur Höhe zu verwehren, ihm das Leben zur quälenden Plage zu gestalten. Auf seinen privaten, wie auf den öffentlichen Verhältnissen lastete der trübe Druck formlosen Mißbehagens, bitterer Empfindungen. Noch ein meist übersehenes Moment ist besonders wichtig: Franz Grillparzer machte zwar den regulären Schulgang mit, doch geschah dies in so irregulärer Weise, daß er viel eher einem Autodidakten wie Hebbel, Otto Ludwig, Anzengruber, Ibsen oder Gerhart Hauptmann gleicht. Seine nicht immer unbegründete Abneigung gegen Fachgelehrte erklärt sich hieraus und — was wichtiger — die Originalität seiner Anschauungen; die übliche Schuldressur tut ja das Möglichste, um eigenartige Begabungen zu ersticken und alle Köpfe

glatt zu hobeln. Aus der „Selbstbiographie“ wissen wir, wie der Knabe gleich die Elementarbildung nicht in ordentlicher Folge empfing, dann durch einen nachlässigen Hauslehrer ungenügend vorbereitet, mit Not und Mühe in den zweiten Jahrgang des Gymnasiums zu St. Anna gelotst wurde, ohne daß ihm die Anfangsgründe geläufig waren, und wie er so stets, der soliden Grundlage entbehrend, nachzuholen, zu stückeln und zu flicken hatte, so daß seine Schuljahre sich von denen der Kameraden beträchtlich unterschieden und er eigentlich nie in völlig sicheren Besitz des dort vermittelten Lehrstoffs gelangte. Derart zwängte er sich in den Jahren 1800 bis 1807 durch die Gymnasial- und die sog. „Philosophie“-Klassen, welche den beiden heutigen obersten Jahrgängen des Gymnasiums entsprachen, um sodann (1807—1811), dem Wunsche des Vaters folgend, die juridischen Studien an unserer Universität zu absolvieren, wobei er trotz seiner Abneigung gegen das trockene Fach sehr gute Prüfungserfolge erzielte.

Zu diesem Widerwillen gegen den ihm aufgedrängten Lebensberuf mußte der schon früh sich regende poetische Schaffenstrieb mächtig beitragen. Bereits als Kind tat der kleine Franz, gleich Goethe, Schiller und so vielen anderen zunächst in Predigten seinen Drang zu phantasievoller Betätigung eines regen Innenlebens kund, wobei ihn früheste Jugendlektüre bestimmte. Als etwa achtjähriger Knabe hat er mit seinen Brüdern allerlei Ritterdramen aus dem Stegreif gespielt und im Hause Sonnleithner Komödien auf einem Liebhabertheater aufführen sehen, sich danach über das Unbehagliche seiner Gymnasialzeit durch eine weit über sein Alter hinausgreifende Leserei getröstet und mit 13 Jahren die ersten Verse niedergeschrieben. Sehr rasch folgten weitere Gedichte, so daß sich in seinem Nachlaß viele nie veröffentlichte Jugendversuche fanden. Darunter ist ein französisches Liebesgedicht an Antoinette, dem schon ein deutsches an Therese vorausgeht, beide aus dem Jahre 1806, ja ein politisches Spottlied des Fünfzehnjährigen von bemerkenswerter Schärfe dringt von Mund zu Mund fortverbreitet in weitere Kreise, ohne daß man den Verfasser ahnt. So beginnt der düstere Tragiker die Dichterbahn mit satirischen Ausfällen gegen die Staatsgewalt und zugleich (in einem kleinen Lustspiel „Die unglücklichen Liebhaber“) gegen seine Schultyrannen. Der schonungslose Epigrammatiker kündigt sich früh an. Die sieben Justizräte, die alle die Tochter des Kanz-

listen Scheller umwerben, werden durch den vom Vater wie von Amalie begünstigten Sekretär Berger ziemlich unbeholfen zur Entsagung genötigt; ebenso unglückliche Liebhaber sollten in dem unvollendeten „Narrennest" (1806) sich töricht um die schöne Luise bemühen, deren Vater seine Dankbarkeit mit ihrer Hand bezeugen möchte, während der Bruder, für alles andere taub, nur davon schwärmt, Schauspieler zu werden. Der junge Dichter erscheint in beiden Stückchen glücklicherweise selbst als ein unglücklicher Liebhaber des trivialen, possenhaften Lustspiels. Während Grillparzer bereits (seit 1807) an einem Trauerspiele, an der „Blanka" arbeitet, beginnt er eine Parodie in Blumauers Manier „Mein Traum".

Diese erste Tragödie ist unter vielen ähnlichen Jugendplänen der einzige mit systematischem Fleiß ausgeführte. Durch zwei Jahre zog sich die Beschäftigung mit dem Werke hin, von dem mehrere Manuskripte da sind. Zuerst war die Bearbeitung in Prosa begonnen, was bereits nach zwei Szenen aufgegeben wurde. Als am 21. Oktober 1808 die Schauspielerin Betty Roose stirbt, trägt er zwar verzweifelt in sein Tagebuch ein: „Blanka von Kastilien kann nie aufgeführt werden, auch Robert nicht", schreitet aber dennoch an eine dritte Überarbeitung. Das Stück wurde 1887 in seiner endlosen Breite in die „Sämtlichen Werke" aufgenommen. Es bleibt fraglich, ob diese wie manche andere von dem Manne selbst nie für die Öffentlichkeit bestimmte poetische Erzeugnisse in Ausgaben, die für das große Publikum berechnet sind, hineingehören, oder dort den Dichter, dem man doch dienen will, nicht eher schädigen. Die Grundlage der Handlung ist so schwach als möglich. Fedriko de Guzman erliegt einfach einer Selbsttäuschung, wenn er glaubt, durch sein Eintreten für den blutbedeckten König, welchen dessen Geliebte Maria so treffend als Schwächling charakterisiert, für den Mörder der eigenen Mutter des Großmeisters den Spaniern bessere Tage zu sichern. Die abstrakte Treue gegen den Herrscher, wie immer dieser sich geberden mag, einzig aus dem Grunde, weil Guzman dies ihrer beider Vater, dem König Alfonso, gelobt, ist sicherlich ethisch achtenswert, ästhetisch aber wenig eindrucksvoll. Mit viel Fleiß hat besonders O. E. Lessing den Einfluß Schillers auf den jungen Grillparzer in Parallelstellen dargetan. Interessant wird uns das Stück weit mehr durch die spätere Entwickelung hier angedeuteter Keime als durch die durchaus unselbständige Nachahmung

des Pathos und der Technik Schillers. Es scheint mir übrigens irrig, den recht schülerhaften ersten Akten gegenüber der allerdings undramatisch breitspurigen, psychologisch aber weitaus fesselnderen zweiten Hälfte des Dramas den Vorzug zu geben. Richtig fühlt Sauer eine gewisse Verwandtschaft mit dem Thema der „Jüdin von Toledo“ heraus, die sich besonders klar in einigen Versen Pedros im zweiten Aufzug (7. Szene) ankündigt, wo der Reiz sprühender Lust im Vergleich mit kaltem Tugendstolz starke Betonung erfährt. Wichtiger wäre das (hier zuerst berücksichtigte) Auftauchen des „Treuen Diener“-Problems in der „Blanka“; Bancban, der gleich harte Proben besser als Fedriko besteht, enthält sich wohl der stolzen Tiraden des Großmeisters, doch die Anregung zu dem 20 Jahre später mit so fein individualisierender Kunst ausgestalteten Bilde rührt zweifellos aus der Zeit dieser noch unreifen Jugendarbeit her. Blankas Ermordung auf der Flucht im geheimen Gang entspricht das Ende der Königin Gertrude. Am bedeutsamsten sind die Beziehungen der „Blanka“ zur „Ahnfrau“, denen Wyplel nachging. Das Geschick zeigt sich als gefürchtete Macht, der die Handelnden nicht zu trotzen wagen, ein aus dem Haken geschobenes fallendes Schwert wird von Fedriko als Geistermahnung gedeutet. Daß „Blanka“ fast sämtliche Motive der „Ahnfrau“ enthält, heißt doch wohl zu viel behaupten. Sehr gut ist Wyplels Bemerkung: „Das Genie hat ausgesprochene Lieblingsmotive und wählt seine Stoffe, weil sie eben diese Lieblingsmotive enthalten.“ Eine solche Lieblingsidee ist für Grillparzer die Wahrheit.

Treffend stellte Minor fest, das Motiv von „Weh dem, der lügt“ werde bereits in dem am 24. November 1807 begonnenen, am 11. Januar 1808 in crudis, am 10. Januar 1809 in zweiter Bearbeitung beendeten Schauspiel „Die Schreibfeder“, wenngleich in jugendlicher, fast kindlicher Art behandelt. Dieser einzige Tribut, den Grillparzer dem spießbürgerlichen Rührstück darbrachte, weist übrigens in der Gestalt des strengen, zornigen, dabei doch zärtlich um sein Kind besorgten Franz Moser, dem die Lüge das verabscheuungswürdigste Verbrechen ist, deutlich auf des Dichters Vater hin. Der Advokat Grillparzer zeigte allerdings konsequenteres Beharren bei seinen Vorsätzen. Nicht unbedenklich scheint es, wenn der gereizte Wilhelm jenen Franz, der ihn „selbst gelehrt, daß es das Schimpflichste sei, ein Lügner genannt zu werden“, im Zorn „der

schändlichen Lüge“ bezichtigt, weil Franz ihn einer Unwahrheit zeiht, und diese Beleidigung beim guten Ausgang ganz unerörtert bleibt, während Franz alles aufbieten muß, um Wilhelms Vergebung zu erlangen. Wie so oft, sieht ein jugendlicher Autor da nur das Unrecht des Alters an der Jugend und übersieht die noch schwerere Kränkung, die dem alten Manne widerfuhr. Hier wie in dem 1808 entstandenen Fragment „Robert, Herzog von der Normandie“ ist starkes Streben nach Charakteristik (zuvörderst bei den Nebenpersonen) unverkennbar, ob sie auch noch im Geleise berühmter Vorgänger wandeln und zumal der Originalität in der Intrigue entbehren. Interessant ist der „Robert“ jedoch als die erste, wirkliche Talentprobe Grillparzers, und man möchte bedauern, daß jene gleichzeitig an „Blanka“ verschwendete Sorgfalt nicht lieber diesem Torso wie den nicht üblen Auftritten des mit Lustspielmotiven untermengten Schauspiels „Seelengröße“ zugewandt wurde. Wenn Gianetta sich so so sehr über Rinaldos Rettung durch ihren Verlobten freut, daß sie die dabei erlittene Verwundung des Retters recht leicht nimmt, kehrt dies allerdings, wie Weilen betonte, in der „Ahnfrau“ ähnlich wieder, wo Berta den Hauptmann durch ihre Fassung befremdet, als Borotin getroffen wurde, während sie Jaromir gefangen glaubte. Indessen stammt diese Wendung aus „Don Carlos“, wo Domingo so Elisabeths Neigung für ihren Stiefsohn errät. Bedeutsamer ist es, daß hier das Problem des „Treuen Diener“ insoweit anklingt, als die Altersdifferenz der Verlobten so groß ist wie die zwischen Bancban und Erny. Bezeichnend für die auch zur Zeit der „Ahnfrau“ und der „Sappho“ fabelhaft starke Produktivität des Dichters bleibt es sicherlich, wenn er am 27. Oktober 1808 Szenen einer komischen Oper, „Der Zauberwald“, hinwirft, am 28. Mai „Seelengröße“ beginnt und am 31. Mai sich dem „Robert“ zuwendet. Sind all dies noch unsicher tastende Versuche, so tritt ein bedeutsamer Wechsel mit dem Jahre 1809 ein, dem ersten wichtigen Markstein in der äußern und innern Entwickelung des jungen Grillparzer.

Dies Jahr begann mit einem begeisternden, herzerfrischenden patriotischen Aufschwung am Hof und im Volke. Das alte Habsburgerreich schien verjüngt, für die Freiheit Deutschlands, ja Europas, zog Erzherzog Karl das Schwert. Reformen aller Art versprach man sich. Eine Volkserhebung ohnegleichen fand in Tirol

statt. Der Sieg schien gewiß. Dann kamen die ersten Enttäuschungen. Bald stand Grillparzer mit der Studentenlegion auf der Bastei. Jedoch die Kapitulation überlieferte Wien widerstandslos den einrückenden Franzosen. Aspern folgte, aber auch Wagram. Endlich schied das Jahr, das so stolz begonnen, mit der Niederwerfung des vereinsamten Staates, der ohne Hilfe von deutscher Seite den vereinten Kräften Frankreichs, Rußlands, Italiens und des vaterlandsverräterischen Rheinbundes nicht gewachsen sein konnte. Wiederum breitete die verfinsterndste Reaktion ihren Mantel über das unglückliche Land. Dem patriotisch begeisterten Josephiner Wenzel Grillparzer brach das Herz. Am Nachmittag des 10. November 1809 starb er, durch die fürchterlichen Schläge, die zugleich seine Heimat und sein Haus betroffen, so verbittert, daß er den schmerzbewegten Ältesten mit dem harten Worte: „Nun ist's zu spät!" von sich wies. Welche niederschmetternden Erfahrungen nach kurzen Tagen mutig begeisterter Zuversicht! Die Familie blieb in recht dürftigen Umständen zurück, die sich infolge des Finanzpatents von 1811 noch sehr verschlimmerten. In seinem neunzehnten Jahre sollte Franz bereits die ganze Schwere unverschuldeter Armut empfinden. Durch vier Jahre hat er dann das undankbare Amt eines Hauslehrers in aristokratischen Familien versehen, um so, nur durch ein schon seit 1803 bezogenes Studienstipendium unterstützt, selber sein Brot verdienen und Mutter und Brüdern beistehen zu können. Nach einer freudlosen Kindheit waren kaum einige etwas fröhlichere Studienjahre gefolgt, als die bittere Tücke des Lebens in der widerwärtigen Gestalt kleinlicher Geldsorgen auf den jungen Tragiker drückte und beinahe die Poesie erdrückt hätte, da er sich gezwungen sah, die unbesoldete Praktikantenstelle bei der Hofbibliothek mit dem nur wenig einträglicheren Finanzdienst zu vertauschen (November 1813), in dem er 43 Jahre verblieb.

Zunächst wehrte sich der Student noch mit Erfolg. In seinen spärlichen Mußestunden schuf er seine beiden talentvollsten Jugendwerke, die Fragmente „Spartakus" (Juli 1810) und „Alfred der Große" (Frühjahr 1812). Sehr bedeutsam sind auch die beiden Monologe der „Psyche", aus welcher die spätere Hero zu uns redet, und der „Drahomira", in der wir eine Vorahnung Medeens erkennen. Schon im Sommer 1807 hatte das unter dem deutlichen Einfluß der „Glocke" (wie Schillers überhaupt) entworfene poetische Gemälde

„Irenens Wiederkehr“ in den Betrachtungen des „Wanderers“ über den „Jüngling“ das Motiv von „Traum ein Leben“ ausgesprochen. Noch früher in der ersten Rede Grillparzers für den Freundeskreis seiner Schulkollegen vom 16. Januar 1806 klingen in der Polemik gegen die Ehrsucht Töne aus „Traum ein Leben“ und „König Ottokars Glück und Ende“ an. Inzwischen hatte der Schmerz den Dichter rasch gereift, die großen Ereignisse seinen Gefühlskreis erweitert, erhellt und unvertilgbare Spuren in ihm zurückgelassen, die wir auch in seinen Mannesarbeiten wiederfinden werden. Sauer sagt sehr treffend, im „Spartakus“ und „Alfred“ sei „der freilich verborgen gebliebene Anteil Österreichs an der Dichtung der Befreiungskriege zu suchen“. Es müßte wahrlich gegenüber tendenziösen Geschichtsklitterungen mit umso stärkerem Nachdruck darauf hingewiesen werden, welche führende Rolle Österreich bei der Abschüttelung des französischen Joches spielte. Wenn der Donaustaat auch 1809 schließlich unterlag, Erzherzog Karls Sieg bei Aspern hatte zuerst den Ruf der Unüberwindlichkeit Napoleons zerstört. Damit war den Völkern neue Hoffnung gegeben, weil sich gezeigt hatte, selbst das persönliche Eingreifen des Kaisers vermöge nicht ausnahmslos den Triumph an seine Fahnen zu fesseln. Unter geistiger Oberleitung Österreichs wurde in der Leipziger Schlacht Bonapartes Sturz besiegelt. Der Tiroler Volkskrieg und seine Triumphe entzündeten den Enthusiasmus aller Deutschen; die Zuversicht der Landwehr und der Freiwilligen in den späteren Freiheitskämpfen entsprang zum guten Teil dem hier gegebenen anfeuernden Beispiel von Heldentum und Märtyrermut. Grillparzer soll 1812, während er den „Alfred“ schrieb, in Brunn bei Wien mit ehemaligen Führern des Tiroler Aufstandes, darunter Speckbacher, verkehrt haben. Die verhängnisvollen Früchte einer verfehlten, kleinlichen Regierungspolitik haben Österreich um den moralischen und praktischen Erfolg seiner Anstrengungen gebracht, aber die Gerechtigkeit gebietet wohl, der Behauptung zuzustimmen: 1813 war das notwendige Ergebnis von 1809, ja, wer weiß, ob es ohne die Siege von 1809 überhaupt zu jenen von 1813 gekommen wäre. Ebenso unbillig wie gegen seine Heimat erwies sich die reichsdeutsche, übrigens zumeist auch die Wiener Kritik lange gegen Grillparzer. Sogar der einzige einsichtige Literarhistoriker, der unserem Poeten noch bei dessen Lebzeiten gerechte Anerkennung zollte, Karl Goedeke, meinte, er sei kein

nationaler Dichter und der einflußreichste Wiener Kritiker, Ludwig Speidel, erhob noch bald nach Grillparzers Tode gehässig die gleiche Beschuldigung. Mit Hinblick auf „Spartakus“ und „Alfred“, in denen österreichischer Patriotismus und deutsche Freiheitsliebe sich vermählen, wo ergrimmter nationaler Haß gegen die Fremdherrschaft sich Luft macht, dürfen wir gegen dies Urteil Revision einlegen und für Grillparzer neben dem heute festbegründeten Ruf eines großen Tragikers auch die Anerkennung nationaler Gesinnung fordern. Zugleich beweist die Wahl dieser Themen, wie wenig der junge Dramatiker gewillt war, auf Schöpfung kühner, echt männlicher Charaktere zu verzichten.

„Spartakus“ zählt mit Catilina und den Gracchen zu den am häufigsten dramatisch verwerteten Persönlichkeiten der römischen Geschichte. Junger Empörermut, den konventionelle Fesseln drücken, wählt gerne solche Gestalten, um ihnen die eigene Entrüstung zu leihen. So griff Ibsen zu Catilina, so Grillparzer zu Spartakus, beide kaum 20jährig, beide früh verbittert durch lastendes Mißgeschick, beide auch mit grimmig satirischen Gaben ausgestattet. Dichter unserer Tage würden diesen Motiven mehr die soziale Seite abgewinnen, 1810 und noch 1849 trat das abstrakte Freiheitspathos naturgemäß in den Vordergrund; auch poetische Stoffe wechseln mit den Zeiten die Bedeutung. Manches im „Spartakus“ erhält durch die gleichzeitigen Tagebuchblätter des Dichters nähere persönliche Begründung. Daß unter dem verhaßten Rom Paris zu verstehen sei, ist klar; für den unsympatischen Charakter der Cornelia war jene Charlotte das Vorbild, deren Bruch mit einem ihr und ihm nahe stehenden Freunde den jungen Schwärmer zu den erbittertsten Exklamationen über das gesamte weibliche Geschlecht verleitete. So stark wirkten solche Eindrücke auf sein feuriges Gemüt, daß sie binnen wenigen Tagen sich in dramatische Gestalten umsetzten und dennoch klagte er bereits in jenem Sommer 1810, wie später so oft, über das Versiegen seiner poetischen Kraft. In derlei hypochondrischen Selbstquälereien rang er von Anbeginn mit dem Familienerbteil, doch zeigen eben diese Dichtungen, unter den ungünstigsten äußeren Verhältnissen entstanden, wie es trotzdem gelang, den bösen Genius zu bannen. Begegnen auch häufig Wendungen aus dem dramatischen Sprachschatz Schillers und besonders Shakespeares, so trägt gleichwohl der eine vorhandene Akt des „Spartakus“ weit originaleres

Gepräge als irgend einer der früheren Versuche. In dem Verhältnis des besorgten, treuen Publipor zu dem trotzigen, finsteren und dann von der Liebe verwandelten, weich hinschmelzenden Spartakus, besitzen wir die erste Fassung des Freundespaares Naukleros und Leander, zu dem Milos Ergebenheit für Jason hinüberleitet. Ungleich individueller und lebendiger sind diese Beziehungen später ausgestaltet, doch wurden einzelne wirksame und bezeichnende Situationen beibehalten, vor allem die Art, wie neue Liebe ältere Freundschaftsbande löst und der Liebende sich nicht scheut, dem früheren Vertrauten drohende Gewalt entgegenzusetzen, will dieser ihn hindern, zu seinem Mädchen zu eilen. Im ferneren Verlaufe wäre solche Ähnlichkeit geschwunden, denn Spartakus sollte, erbittert über Cornelias Verrat, an die Spitze der Gladiatoren treten und seinen Racheburst in Römerblut sättigen. Grillparzer straft eigene Schwäche, wenn er seinen „zweiten Gladiator" den Mangel an festem Entschluß als Hauptgebrechen der Menschen bezeichnen läßt. Sein Fedriko in der „Blanka" schon hatte schwankende, leicht beeinflußbare, rasch ihre Pläne wechselnde Unsicherheit gezeigt, die auch sein als Tyrann schwächlicher Stiefbruder aufwies. Herzog Robert zögert, weil er kein Gewaltmensch ist, noch sein will, weil ihn, wie später Margarethe, als sie Ottokars Werbung annimmt, sein Volk erbarmt. Viele Jahre danach wird in dem schönen Monolog des Primislaus zu Beginn des dritten Aktes der „Libussa" dieses Wort des Gladiators näher ausgeführt:

„Man sage nicht, das schwerste sei die Tat,
Da hilft der Mut, der Augenblick, die Regung;
Das schwerste dieser Welt ist der Entschluß."

Die Macht einer von berechtigtem Selbstgefühl befeuerten Individualität, welche ihr Eins den Nullen vorsetzend, diese erst zur Zahl erhebt, wäre im Gladiatorenzirkus ebenso anschaulich zur Erscheinung gekommen, als in der verwandten Szene, wo die Argonauten durch Jasons Rückkunft neuen Mut gewinnen. Ähnlichkeiten mit Späterem überall; doch birgt der „Spartakus" selbst schon loderndes Feuer, wert, für sich allein Beachtung zu finden.

Den einen Kraftvollen, der ein ganzes Volk zu entflammen vermag, sollte auch das „Alfred"-Fragment verherrlichen. Grillparzer war stets weit entfernt von dem flachen Irrtum, der alle Menschen, Genie und Tropf, gleich bewertet und jeder Psychologie Hohn spricht.

Er hatte eben erst aus dem brodelnden Hexenkessel der Revolution den Mann sich erheben sehen, den Gewaltmenschen, der alles unter seine Füße trat und mit faszinierender Gewalt sogar die Gegner anzog, Napoleon. Von bewunderndem Haß gegen Bonaparte erfüllt, schuf der Jüngling seine Trutzdramen „Spartakus“ und „Alfred“. Bei dem Bilde des Helden, den kleinliche Scheelsucht und rechthaberischer Unverstand vom Oberbefehl fernhält, bis es zu spät ist, mag Grillparzer an das Verfahren gedacht haben, das wiederholt von der österreichischen Regierung gegen Erzherzog Karl eingeschlagen wurde. In dem Hofstaat des Brittenkönigs sollten wohl Karls Gegner mit herber Satire gezeichnet werden. Der schwache König mahnt an Ludwig XVI., wenn seine Handwerksgeschicklichkeit als Drechsler gerühmt wird. In den opportunistisch gesinnungslosen Lehren, mit denen Bertram seinen Sohn Bob entläßt, wird die berüchtigte reservatio mentalis derb verhöhnt, („allein mit einer andern Intention im Herzen,“ „doch nur nicht ohn' geheime Intention“). Noch schlimmer wird der Bischof geschildert. Die vorhandenen Bruchstücke lassen ein bewegtes Schauspiel erwarten, abwechselnd mit stolz patriotischen Auftritten voll leidenschaftlicher Accente und heiter humoristischen Szenen, wo überlegene Klugheit den Gefahren ausweicht. Dadurch unterscheidet sich das Stück scharf von dem pathetischen „Spartakus“. Die beabsichtigten, kaum angedeuteten Streitszenen Alfreds mit Bob vor dem Dänenkönig leiten zunächst zu dem kecken Lustspiel „Heinrich IV.“ (September 1813) hin; daß sich von da weiter zu dem wackeren, nie verlegenen Leon Fäden schlingen, hob schon Minor klar hervor. „Alfred der Große“ wäre durch die hier bereits stark vorwaltende Kühnheit dramatischer Synthese ein höchst interessantes Werk geworden. Muß man solches Lob dem harmlosen Alexandriner-Lustspielchen „Wer ist schuldig?“ (11. Oktober bis 16. November 1811) versagen, das sich auch ohne unerwiesene persönliche Beziehungen zu Körner völlig zwangslos aus dem Zeitgeschmack erklärt, so ist hingegen der Charakter des Francesco in den „Pazzi“ (Dezember 1812) eine allen Ruhmes werte Studie, deren Ausführung leider nicht über die ersten Linien hinausgedieh. Einzelne Züge für den leidenschaftlichen, finsteren Francesco, der die Gesellschaft floh, weil er in ihr nicht glänzen konnte, wollte der junge Dramatiker wohl seiner Selbstanatomie entnehmen. Jerindo Frangipani in „Friedrich der Streit-

bare", Judas in den „Nazaräern" (1819) und Marius in den „Letzten Römern" (1820) sollten ähnlich charakterisiert werden. Noch weniger wurde von der beabsichtigten „Faust"-Fortsetzung 1814 niedergeschrieben; der Plan dazu ist aber besonders wichtig, weil er zeigen sollte, „worin eigentlich das Glück besteht: in Selbstbegrenzung und Seelenfrieden". Dort mußte Grillparzer es in der nun folgenden trüben Zeit des Beamtentums suchen, die fast nur in der Beschäftigung mit den großen Spaniern Raum für poetische Eindrücke ließ. Den Seelenfrieden in hypochondrischer Selbstbegrenzung finden sollte er nicht. Zum Glück blieb ihm dies Glück versagt, das nur für einen Rustan paßt. Grillparzer wuchs später in seinen Ideen so hoch über dies Ideal der Verzagtheit hinaus wie in seinen Dramen über diese tastenden Übungsversuche, von denen „Wer ist schuldig" in neuester Zeit an einigen Bühnen gespielt wurde. Eine Übersetzung der Anfangsszenen von Calderons „Leben ein Traum" wurde bekanntlich im Juni 1816 Anlaß zu persönlicher Bekanntschaft mit Schreyvogel, dessen „Sonntagsblatt" die geistige Entwicklung des Studenten stark beeinflußt hatte. Zwei Monate danach entstand die „Ahnfrau", mit welcher der 26jährige Poet meteorgleich plötzlich und blendend am deutschen Theaterhimmel erschien. Wir wissen, daß viel Mühe und Pein diesem ersten Erfolg voranging. Den Spuren der trüben Jugend Grillparzers werden wir in der „Ahnfrau" wiederbegegnen. Selbstbefreiung von lastenden Seelenzuständen suchte Goethe in der Dichtung, so auch Grillparzer. Er fand sie nicht. Sein Leben blieb von nur zu berechtigter Schwermut gepeinigt, aber alle Werke des Mannes zeigen, wie er sich von der Verzagtheit seiner Jugend, von den trostlosen Selbstbekenntnissen der „Ahnfrau" und der „Sappho", von jenem Pessimismus, welcher noch im „Goldenen Vließ" herrscht, emporrang zu einer immer ernsteren, edleren und höheren Auffassung des Pflichtbegriffes, der zum Leitmotiv seiner Dramen wird.

II.

Die Ahnfrau.

Im Gerichtssaal der Wechslerzunft zu Perugia, im Cambio, dienen zum Schmuck der Decke und der Wände Fresken jenes umbrischen Meisters, welchem das sonderbare Los fiel, durch den begabtesten seiner Schüler bei der Nachwelt so gründlich verdunkelt zu werden, daß für ihn fast nur geringschätziges Lob übrig blieb. Sein großer Zögling freilich war gerechter gegen den Künstler; auf seine Fürbitte blieben in der Stanza dell' Incendio des Vatikans Peruginos Deckengemälde erhalten und sie behaupten in ihrer unaussprechlichen Süße und Innigkeit einen ehrenvollen Platz auch in der gefährlichen Nachbarschaft der weltberühmten Fresken Rafaels. Im Cambio zu Perugia wagte Pietro Perugino eine zusammenhängende Komposition von tiefphilosophischem Gedankeninhalt. Auf der Decke stellte er die sieben Planeten in ihren üblichen mythologischen Personifikationen dar, an den Seitenwänden die allegorischen Figuren der Klugheit, Gerechtigkeit, Tapferkeit und Mäßigung. Jeder der Tugenden gab er drei Männer bei, in denen gerade diese Trefflichkeit der Seele besonders verkörpert erschien. Der Ideengang des Zyklus ist klar: an der Decke wird der Einfluß der Gestirne versinnbildlicht, dem sich nach dem astrologischen Glauben jener Zeit niemand entziehen kann, in den Wandbildern kommen die geistig-sittlichen Mächte zu ihrem Recht, welche dem dunkeln Einfluß der Naturgewalten die trotzdem nicht aufgehobene freie Selbstbestimmung des Menschen entgegensetzen. Der Mensch ist nicht frei, insofern er durch Geburt, Erziehung, Umgebung, durch all das, was man mit einem Wort Milieu nennt, bestimmt wird, er ist aber dennoch frei, insofern er es vermag, diesen hemmenden Mächten trotzend seinem eigenen, innersten Wesen mit entschlossener Einsicht zum Durchbruch zu ver-

helfen. Nicht als bloßen Spielball fremder, feindlicher Gewalten darf man ihn betrachten, denn er besitzt die Fähigkeit, über diesen Bann sich kraftvoll zu erheben. Jener Freskenzyklus sollte also den Richtenden zurufen: Nicht die Tat allein, auch den Täter müßt ihr betrachten, nicht blos daß er Verbrecher wurde, auch wie er es wurde; dann erwägt, wie weit er den treibenden Umständen zu widerstehen vermocht hätte. Perugino empfiehlt jene Gesinnungen, welche Jaromir in seiner Heimat vermißt:

„Wie ich oft mit mir gestritten,
Wie gerungen, wie gelitten,
Danach fragt kein Menschenrat;
Vor des Blutgerichtes Schranken
Richtet man nicht die Gedanken,
Richtet man nur ob der Tat."

Die Gemälde des Cambio von Perugia liefern den besten Kommentar zur „Ahnfrau". Sie wurde als Schicksalstragödie verrufen, weil zur Zeit ihres Erscheinens jene Abart des Dramas, von Zacharias Werner und Müllner, später auch von Houwald repräsentiert, in Blüte stand, und heute noch leidet sie unter dieser Zusammenstellung. Man kann mit ebenso viel Recht behaupten, sie zähle mit zu jener Gattung, welcher mehr noch als „Die Braut von Messina" die „Gespenster", ja auch „Rosmersholm" angehören, sie sei in wesentlichen Punkten mit den Modernen, mit Ibsen, mit Hauptmann, mit Maeterlinck nahe verwandt. Im „König Oedipus" und der „Braut von Messina", übrigens auch in der „Schuld", vollzieht sich ein über den Einzelnen vorher verhängtes Geschick trotz aller Bemühungen, es „klüglich zu wenden", in der prophezeiten Weise. Wo findet sich das in der „Ahnfrau"? Überflüssig zu bemerken, daß Sophokles und Schiller den tiefen, von der neueren Wissenschaft wieder aufgenommenen Gedanken einer Geschlechtsschuld kennen, die der Abkömmling büßen muß, während Müllner diese Idee zum baren, leidigen, sinnlosen Zufall verzerrt. Wiederholt wurde, bereits 1886 auch in meiner Dissertation, darauf verwiesen, im „Oedipus", wie in der „Braut von Messina" bleibe noch ein beträchtliches Ausmaß persönlicher Verschuldung zurück, in dem Sinne, daß der Charakter des Menschen sein Schicksal wie seine Schuld werde und daß speziell bei Schiller an allen Personen des Dramas der gemeinsame Zug des Verheimlichens und Verschweigens, die Sünde gegen Offenheit

und Wahrheit sich räche. Bei Grillparzer lautet die einzige Vorschrift der verhüllten Mächte:

„Daß die Ahnfrau unsres Hauses,
Ob begangner schwerer Taten
Wandeln müsse ohne Ruh',
Bis der letzte Zweig des Stammes,
Den sie selber hat gegründet,
Ausgerottet von der Erde."

Nie und nirgends ist gesagt, dies Aussterben des Hauses sei an eine bestimmte Frist gebunden, oder gar, es müsse durch widernatürliche Verbrechen erfolgen. Es wäre gewagt zu behaupten, den Handelnden sei ihr Lebensweg vorgezeichnet und sie müßten sich in Schuld verstricken, nur damit die Ahnfrau Erlösung finde. Die Willensfreiheit der Personen in der „Ahnfrau" ist nur eine beschränkte, aber nicht infolge unumstößlicher Vorausbestimmung einer höheren, geheimnisvollen Gewalt, sie ist es genau so, wie moderne Wissenschaft und Dichtung dies verstehen. Ihre Entschlüsse erfolgen nicht willkürlich, nach der längst als unhaltbar erwiesenen Hypothese vom liberum arbitrium indifferentiae, sie entspringen ganz sachlich begründet dem teils angeborenen, teils angebildeten Charakter dieser Menschen. Nirgends greift ein anderer Dämon als der, welchen jeder in der eigenen Brust trägt, in die Handlung ausschlaggebend ein. Selbst das Gespenst der Ahnfrau muß sich mit der passiven Rolle der machtlosen, dunkeln Warnerin begnügen.

Grillparzer schrieb die „Ahnfrau" im „Elend", einer seither verschwundenen Häusergruppe nächst dem Tiefen Graben. Der Name der Gegend wirkt symbolisch für die gedrückte Stimmung des jungen Dichters, auf dessen geistige Vereinsamung und materielle Lage er in gleicher Weise anwendbar wäre. Die Empfindungen des Grafen Borotin bei dem langsamen Verlöschen seines Hauses entsprechen dem Schmerz des Poeten über das Herabsinken der eigenen Familie. Auch er fühlt es um sein Haupt wie Geisterschwingen schwarzen Flugs. Oft mag ihm gewesen sein, als laste ein düsteres Verhängnis, ein Schicksalsfluch auf seinem Geschlecht, als müsse es untergehen. So ist es gekommen, kein Lebender trägt mehr den Namen Grillparzer, obzwar auch Franz „in der Mitte dreier Brüder" stand. Es ist nicht gleichgültig, in welcher Gemütsverfassung ein Stück geschaffen wird, aber wo es entsteht, scheint gleichfalls bedeutungsvoll. Jede Wohnung, zum mindesten jede Gasse, besitzt

neben einem bestimmten lokalen ebenso einen gewissen geistigen Charakter. Alte winklige Nebenstraßen und Plätze, wo die Armut haust und die gescheiterten Existenzen sich verkriechen, untertauchen wie Ibsens „Wildente", tragen ein trübes, lastendes Gepräge. Die Bewohner derartiger Schlupfwinkel des Jammers bilden in sich meist eine Philosophie des Elends aus, die nicht weit von jenem Schicksalsglauben entfernt ist, wie er beim Grafen, bei Jaromir auch bei Günther vorherrscht. Der über solchen Stadtteilen waltende düstere Geist spiegelt sich getreu in der „Ahnfrau". Das Gefühl ungerechter Zurücksetzung, der innere Hader mit Zuständen, die anderen das im Übermaß gewähren, was sie dem Bedürftigen versagen, starker Unwille wider die bestehende Ordnung der Dinge speichert sich da im Gemüt auf. Die Gefühle des Deklassierten, nach besseren Jugendtagen dem Mangel preisgegeben, kannte Grillparzer wie Ibsen aus eigener, harter Erfahrung. Diese herben Empfindungen entladen sich ebenfalls in der „Ahnfrau". Wo Jaromir mit scharfen Worten die herzlose Härte der im Kahn geborgenen beati possidentes gegen die Besitzlosen geißelt, da entlastet sich der Poet langgefühlter Verbitterung, da wirkt die „Ahnfrau" auch auf den als soziales Drama, der recht wohl weiß, wie häufig in Banditenstücken schon früher ähnliche Töne angeschlagen wurden, denn hier spricht überzeugende Kraft.

In den beiden Quellen des Stoffes war dies nicht begründet. Weder in der Räuber-Geschichte, wo der Verfolgte sich gleichfalls in einem Schloß, wo man von seinen Taten nichts ahnt, verbirgt und dort entdeckt wird, noch in dem Volksroman, vielleicht demselben, der zu Körners Ballade „Wallhaide" Anstoß bot, wo die Ähnlichkeit zwischen Enkelin und gespenstiger Urmutter die gleiche Rolle spielt wie in der „Ahnfrau". Daß Grillparzers Selbstbiographie Einzelheiten jener Erzählungen ungenau widergibt, ist seither nachgewiesen und bei seinem stets schlechten Gedächtnis selbstverständlich. Die Ritter- und Gespensterstücke, die Grillparzer als Knabe im Leopoldstädter Theater gesehen und die eben damals als „Roßkomödien" im Theater an der Wien sehr beliebt waren, sind wohl die wichtigsten indirekten Quellen der „Ahnfrau". In der erhitzten Phantasie des Dichters ergab sich leicht jene Verknüpfung, welche als interessante, der kräftigsten Bühnenwirkungen fähige Verwicklung den Schaffenstrieb in ihm nach langer Pause wieder anregte und auch den klaren

Theaterverstand Schreyvogels enthusiasmierte. So entstand das Urmanuskript der „Ahnfrau“ als „ein Gespenstermärchen mit einer bedeutenden, menschlichen Grundlage“. Wie der Dichter sehr verdrossen hervorhebt, wurde es erst durch die ihm von Schreyvogel halb aufgezwungene, von Grillparzer selbst ironisch in Gänsefüßchen gesetzte „tiefere Begründung“ „jener Gattung genähert, in der Werner und Müllner sich damals bewegten“. Der Poet fügt hinzu, er habe, nachdem er sich dies nicht verhehlen konnte, geradezu auf sein erstes Manuskript zurückgehen wollen. Es ist erwägenswert, ob die Bühnen nicht an einigen Stellen, wo die Überarbeitung unter Schreyvogels Einfluß in der Handschrift unverkennbar ist, den besseren Urtext wiederherstellen sollten. Das würde Grillparzers eigenen Intentionen entsprechen, der zu Robert Zimmermann ausdrücklich sagte: „Ich möchte es wohl einmal drucken lassen, wie es ursprünglich war.“ Leider scheiterten meine Bemühungen Ende Januar 1892 in Wien eine Jubiläums-Aufführung nach dem gereinigten Text zu ermöglichen in letzter Stunde an einem Zufall. Allgemein bekannt war es, zunächst schon durch Laube, dann durch Sauer näher erhärtet, daß die Erzählung Günthers, wonach das Geschlecht jener Sünde der Ahnmutter sein Dasein verdanke, erst auf Schreyvogels Betreiben in das Drama hineingeraten sei. Die erste Auflage dieser Vorlesungen brachte die Mitteilung, die Stelle im dritten Akt, wo Jaromir den Dolch trotz Berthas Warnungen, dem (ihm allerdings verborgen bleibenden) Erscheinen der Ahnfrau und seiner eigenen aufsteigenden Ahnungen an sich nimmt, sei in dieser Art der Durchführung erst über Schreyvogels direktes Begehren eingeschoben worden. Ebenso wurde hier darauf verwiesen, daß die Schlußverse der Ahnfrau gleichfalls erst nach Intervention des Theaterleiters die jetzige Gestalt erhielten, in welcher der „Schlüsse Schauernacht“ zu so viel Mißdeutungen Anlaß wurde, während sie ursprünglich viel kürzer folgendermaßen lauteten:

Hauptmann.

Mörder, gib dich, du mußt sterben!

Ahnfrau.

Sterben, doch nicht am Schafott!

(Sie küßt Jaromir und geht dann in ihr Grabmal.)

Günther.

Tot!

Hauptmann.
Schon zur Hölle?

Günther.
Schon bei Gott.

Seither erfolgte (1903) durch Josef Kohm der vollständige Abdruck des Urmanuskripts, dessen Vergleichung mit der gegenwärtigen Gestalt der „Ahnfrau“ der Herausgeber durch einen ungemein ausführlichen Kommentar besorgte. So verdienstlich die Durchführung der Idee ist, diese ältere Fassung allgemein zugänglich zu machen, scheint mir Kohm doch in der begreiflichen Freude über die vollbrachte Veröffentlichung viel zu weit zu gehen. Das erste Manuskript steht an poetischem Wert lange nicht ebenbürtig neben dem zweiten, das eine Reihe wesentlicher Verbesserungen in der Sprache, in der Charakteristik und im dramatischen Aufbau bringt, technisch und stilistisch durchaus überlegen ist. Gerade aus Kohms Publikation ist ersichtlich, wie wohltätig Schreyvogels Abänderungsvorschläge mehrfach wirkten. So wurde der Hauptmann erst auf Rat des erfahrenen Theatermannes aus einem interesselosen Figuranten zu einem mit persönlichem Anteil erfüllten Menschen, der rechten Grund hat, die Räuber zu hassen und alles, was sie betrifft, im ungünstigsten, schonungslosesten Sinn anzuführen und auszuführen. Die Schärpe, an der Bertha den Räuberhauptmann erkennt, ward jetzt ihre eigene Gabe. Die Trennung des dritten der vier Akte des Urmanuskriptes in dem dritten und vierten Aufzug der nunmehr fünfaktigen Tragödie war eine sehr zweckmäßige Neuerung, obzwar Grillparzer diesen ins erste Manuskript eingezeichneten Wunsch Schreyvogels nur ungern erfüllt zu haben scheint, denn auch im zweiten Manuskript war die Teilung noch nicht vorgenommen und wurde erst nachträglich eingefügt. Überhaupt drängte der Dramaturg auf theatralisch wirksamste Gestaltung der Aktschlüsse mit Erfolg hin. Leider erzwang Schreyvogel auch die „tiefere Begründung“ und hier erwies sich seine Einwirkung nicht ersprießlich. Mehr noch als der eingeschobene Bericht des Kastellans schadet die Dolchszene in ihrer jetzigen Form. „Hier die Erscheinung“, schrieb Schreyvogel an den Rand und forderte, diese müsse mit dem Dolch in Verbindung gesetzt werden. So kam ein an sich ungerechtfertigter schauerlich-schicksalsmäßiger Einfall mithinein, als hätte Jaromir bei seiner ersten Untat diesen Fatumsdolch statt jenes, den er trug, in der

Wunde stecken sehen. Dabei übersahen der geistige Urheber diese Ausgestaltung und der junge, die notgedrungene Änderung ausführende Autor, daß sich die Szene nun logisch ganz anders entwickeln sollte. Wenn Jaromir nämlich in dem Dolch, der im Ahnenschloß der Borotin seit Generationen hängt, denselben erkennt, den er „an dem Morgen meiner Tage" schon gesehen und seither nie vergessen, wenn „ferner Kindheit Bilder" in ihm auftauchen, dann ging es nicht an, über diese Erinnerungen, die zur rechtzeitigen Entdeckung drängten, ergebnislos einfach hinwegzueilen. Solch ein Wiederfinden war zu auffallend, um von Jaromir und auch von Bertha, selbst in der großen Erregung, so gar nicht berücksichtigt zu werden. Eine andere, eingeschobene Rede Günthers und eine entsprechende Ausführung des Grafen, wonach Jaromir noch vor der Hochzeit seiner Eltern gezeugt worden sei, strich Grillparzer schließlich wieder. Zu wünschen wäre nur, er hätte auch manches sonstige Zugeständnis an Schreyvogels Auffassung wieder getilgt und er selbst hat diesen Wunsch oft genug geteilt. Die Dolchszene ist es, die das Stück am stärksten an Werners „24. Februar" heranrückt und eine sonst immer mögliche, ungezwungene, natürliche Deutung so ziemlich ausschließt.

Am 13. August 1816 hatte Grillparzer das Drama (nach seinen Eintragungen auf dem Urmanuskript) begonnen, am 17. August den zweiten, am 24. August den dritten Akt, nur bei diesem ist auch das Schlußdatum, 3. September, hinzugefügt, das bei dem am 6. September begonnenen vierten Akt fehlt. Doch wissen wir aus Schreyvogels Tagebuch, daß Grillparzer ihm am 25. August den zweiten, am 3. September den dritten Akt vorlas und am 15. September den Schlußakt brachte, jedenfalls auch gleich nach der Fertigstellung. Ungefähr einen Monat hat also die erste Fassung beansprucht, gewiß sehr wenig Zeit, doch doppelt so lange als Grillparzers getrübte Erinnerung in der Selbstbiographie angab. Am 24. September geht Schreyvogel das Stück mit dem Dichter durch; „es kann nun gut werden. Ob er mir es danken wird?" schreibt er in sein Tagebuch. Am 6. Oktober war Grillparzer gegen eine Stunde bei seinem Entdecker; „ich habe ihm viel Nützliches gesagt. So könnte eine Kunstschule entstehen", bemerkt das Tagebuch. Am 29. Oktober vormittags „war Grillparzer bei mir: er hat nun seine zwei ersten Akte ganz nach meinen Ansichten umgearbeitet". Bald

danach war die zweite Fassung beendet und binnen drei Monaten konnte die Aufführung des in dieser Frist dreimal von der Zensur verbotenen und ebenso oft wieder freigegebenen Werkes dank Schreyvogels Bemühungen stattfinden. Daß sie nicht im Burgtheater selbst, wohin das Stück erst 1824 gelangte, sondern im Theater an der Wien vor sich ging, war wohl eine Konzession an die Zensur, hatte aber sonst nicht viel zu bedeuten, da beide Bühnen damals unter Leitung des Grafen Palffy standen und die Hofschauspieler (Sophie Schröder als Bertha, Heurteur als Jaromir) das Drama zu brausendem Erfolg führten. Am 7. März bereits sahen es der Kaiser und die Kaiserin. Dem Kaiser Franz soll das Stück nicht gefallen haben, was zu seiner späteren feindseligen Haltung gegen den Dichter beitragen mochte.

Würden jene beiden Einschiebungen (Günthers Erzählung und die Erweiterung der Dolchszene) gestrichen und die echten Schlußverse hergestellt, so hätte das unbefangene Publikum kaum mehr den Eindruck einer Schicksalstragödie im üblichen Sinne. Diese Varianten könnten in allen Ausgaben kenntlich gemacht sein. Führt man etwa noch die Ansicht ins Feld, entweder walte in der „Ahnfrau" ein leitendes Schicksal oder sie enthalte eine Häufung unwahrscheinlicher Zufälle, so dürfen wir dann mit Goedeke erwidern, der einzige, entscheidend in die Handlung eingreifende, wirkliche Zufall sei der Raub des Knaben durch Boleslav. Die Manie der „Ahnfrau"-Kritiker selbst in unbedeutenden Zwischenfällen „die Hand des Verhängnisses" zu erblicken, mahnt gelegentlich an die tollen Couplets, durch welche solches Treiben in der „Schönen Helena" parodiert wird.

Der Zufall spielt in „Othello", in „Romeo und Julia" eine noch weit gefährlichere Rolle als in der „Ahnfrau". Die Handlung der „Räuber" wird sogar bloß durch eine Reihe der sonderbarsten Zufälle möglich. Karl darf mit seiner Braut nicht im Briefwechsel stehen. Der alte Moor darf nie Amalia, stets nur Franz zum Sekretär wählen, er muß dem Scheintod verfallen, Hermann dies Geheimnis auf eine im Stück gar nicht aufgeklärte Weise erfahren. Im „Wallenstein" wird eine ausschlaggebende Wendung völlig unbedenklich mit Oktavios Worten „Durch Zufall bin ich im Besitz des Briefs" herbeigeführt. Vollends „Die Braut von Messina"! Welche Häufung unseligster Zufälle ereignet sich nicht dort. Sie alle lassen sich allerdings auch ohne Zuhilfenahme der Schicksalsidee

motivieren; an dem bedenklichsten ist das Geschick sogar völlig unschuldig, und doch ermöglicht er allein die Katastrophe. Cesar stürzt in voller Hast davon, um der geraubten Schwester nachzusetzen, ohne noch zu wissen, wo der Überfall geschehen. Die Fürstin aber treibt den besonneneren Manuel, den bei seiner Frage nach dem Tatort freilich noch andere Gründe leiten, ohne Antwort von hinnen. Das wirkt um so sonderbarer, als unmittelbar darauf Cesar, seine Übereilung einsehend, rückkehrt und nun seinerseits die Auskunft erhält, welche alle Rätsel sogleich gelöst hätte, wäre sie Don Manuel zuteil geworden. Einen so wunden Punkt sucht man in der vielgeschmähten „Ahnfrau" vergeblich. Willig sei dennoch den Worten Speidels beigestimmt: „Die Kritik, mag sie auch hin und wieder eine unbewehrte Stelle der keineswegs vorwurfsfreien Dichtung treffen, wird stets durch die starke Wirkung widerlegt oder wenigstens berichtigt, die nie und nirgends ausbleibt, wo das Schillersche Trauerspiel eine auch nur halbwegs würdige Darstellung findet", nur ist diese Äußerung ohne weiteres auf die „Ahnfrau" anzuwenden. Unverstand und Scheelsucht kamen, als der Streit entbrannte, gegen die virtuose Stimmungsmalerei und die kräftige Führung der Aktion nicht auf. Was läge auch daran, wenn ein dauernden Eindrucks so sicheres Werk zur Schicksalstragödie gehörte, genug, daß es Macht und Gewalt besitzt über Menschenherzen. Doch gerade dieser Erfolg erweist, wie unzutreffend jene Einschachtelungsversuche waren. Der naive Zuschauer empfindet das Stück eben nicht als das, was jene Zeit Schicksalstragödie nannte. Er hat, wie der Dichter selbst, das dumpf tastende Gefühl einer unfaßbaren schwebenden Obgewalt, ohne daß ihm darum die Voraussetzung verkümmert würde, diese Menschen seien in ihren Handlungen keineswegs äußerlich gebunden und vorausbestimmt; vor allem er ahnt ein Lebendiges vor sich, eine sich entfaltende Kraft, ein ureigenes Sein, das in diesem Drama nach Ausdruck ringt, kurzum eine wirkliche Dichtung.

Wie die „Ahnfrau" aus zwei Wurzeln erwuchs, birgt sie auch zwei Handlungen in sich. In erster Reihe steht das Liebespaar und sein Geschick, daneben hat das Gespenst sein besonderes Los, der alte Graf vermittelt zwischen Haupt- und Nebenhandlung. Borotin läßt sich weit mehr als die Liebenden durch das Gedenken an jene unheimliche Überlieferung in seinem Vorgehen leiten. Ist sein Schicksalsglaube aber nicht jener bequeme Pessimismus der Ver-

zweiflung, der sich gern hinter jedem Vorwand verschanzt, um nur nicht von brütender Melancholie zu tatkräftigem Eingreifen in die Gestaltung der Dinge übergehen zu müssen? Die Geschichte der Borotin zeigt das Geschlecht nicht stets so von Unfällen bedroht, daß sein naher Untergang zur festgewurzelten Überzeugung werden mußte. Eine Reihe harter Unheilsschläge traf das Haus zur Zeit des Grafen, darum lebt er, in tiefe Trauer versunken, einsam auf dem weltabgelegenen Schloß. Es geht ihm wie so vielen Menschen, er ist eigentlich längst tot und hat es nur nicht gemerkt; denn wer nichts mehr erstrebt, nicht um eines Zweckes willen lebt, ist schon so gut wie abgeschieden. Des Grafen weiche Natur zieht sich scheu vor dem rauhen Leben in ihr Schneckenhaus zurück. Solche Charaktere lieben es, weil das Maß der erfahrenen Leiden ihre Widerstandslust übersteigt, sich als Opfer eines unabwendbar unseligen Geschickes zu betrachten, denen alles Unheil bringen müsse. Sie verstehen es oft mit wahrem Raffinement, jeden kleinsten Unfall kunstvoll mit in ihr System zu verflechten, ja es bereitet ihnen schließlich eine eigenartige Genugtuung, sich als vom Schicksal Verfolgte zu fühlen. So verbringt Borotin in völliger Apathie seine Tage, bereit, jenem sagenhaftem Verhängnis alle Schuld beizumessen. Erst die Kunde vom Ableben des letzten seiner Vettern rüttelt ihn soweit auf, daß er an Bertas Zukunft zu denken beginnt. Nun legt er sich eine neue Theorie zurecht. Vielleicht genügt es den feindlichen Mächten, den Namen Borotin auszurotten. Berta mag mit einem Gatten ihrer Wahl dem Geschick entrinnen. Sie aber kann nur noch für einen entscheiden, für ihren Retter, für Jaromir.

Erscheint die Ahnfrau jetzt warnend vor Berta wie vor dem Grafen, dann will sie nicht den nahen Untergang des Hauses anzeigen, sondern mit dunkler Mahnung das Ungeheuerliche der drohenden Geschwisterehe verhindern. Darum ließ Grillparzer ursprünglich als Schluß des ersten Aktes, nachdem alle den Saal verlassen, das Gespenst in stummer Klage durch die Halle wandeln, darum zeigt es sich auch Jaromir, sobald er das Schloß betrat. Er flieht, jedoch zu Berta; da stellt sich ihm der Geist drohend, zurückschreckend entgegen, um sich seufzend zu entfernen, wenn das Mädchen heraustritt. Man wollte in der Ahnfrau vielfach die Mitwisserin eines Schicksalsbeschlusses sehen, wonach jenes Geschlecht, dessen Mutter sie gewesen, eben jetzt und eben so ausgetilgt werden müsse. Dem

widerspricht ihr Verhalten durchaus. Wäre ein solches Verhängnis unabwendbar, wozu dann die Qual der Armen mit den entsetzenerregenden Erscheinungen der Ahnmutter nutzlos vermehren? Selbst falls ihre Strafe darin bestehen sollte, in solchen Momenten wandeln zu müssen, folgt daraus keinerlei Notwendigkeit, sich den Todgeweihten zu zeigen, es sei denn, es dränge sie, die Enkelkinder noch vor dem Ende zu sehen. Danach wäre ihr Erscheinen eine Art Kondolenzvisite pour prendre congé. Die Ahnfrau tritt jedoch Jaromir, als dieser in Bertas Schlafgemach eindringen will, nochmals entgegen, offenbar nur um zu warnen, womöglich zu verhüten, und dieser Zweck ist auch ihren früheren Erscheinungen beizumessen. Damit wäre keineswegs erwiesen, über dem Hause walte kein verhängtes Geschick, allein gibt es eines, so ist die Ahnfrau in seine Wege nicht eingeweiht. Das einzige folgt aus den im Stück enthaltenen Andeutungen: sie ist verdammt, keine Ruhe im Grabe zu finden, so lange ihre Nachkommenschaft lebt. Jahrhunderte wandelt sie schon und kein Ende ihrer Qual ist abzusehen. Da trifft binnen kurzem eine Reihe von Unfällen das Geschlecht. Der Seitenzweig stirbt aus, die letzten des Hauptstammes finden sich, lange getrennt, unter Umständen zusammen, die fast notwendig zu Verderben und Untergang führen müßten, bliebe die Ahnfrau völlig passiv. Das Gespenst besitzt ein kleines Ausmaß von Freiheit des Eingreifens. Es bedient sich dessen, nicht um die ersehnte Ruhe zu erlangen, vielmehr, um „jeden Streich, der dem Haupt der Lieben dräuet", abzuwehren. Günthers subjektive Meinung geht dahin, sie wünsche das zugleich, was sie scheue. Die Handlungen der Ahnfrau lassen jedenfalls keinen Zweifel darüber, daß sie ihre Erlösung nicht um den Preis des Unterganges ihrer Enkel erkaufen möchte. Ihr Verbrechen war es einst, früherer Liebe getreu wider den Eid zu fehlen, den sie einem aufgezwungenen Gatten geleistet. Dafür büßt sie. Doch wie sie keine gemeine Sünderin gewesen, richtet sie sich nun zu voller Höhe empor; sie tut alles, um von ihren Nachkommen Jammer abzuwenden. Die Stimme des Bluts übertönt ihr Ruhebegehren. Sie selbst nimmt Partei gegen sich für die Erben ihrer Schuld. So betrachtet, stellt sich die Tragödie dar als das Drama der sittlichen Reinigung und dadurch bewirkten Entsühnung der Ahnfrau, nach der ja das Stück benannt ist. In ihrem Geschick waltet keine sinnlose Tücke höherer Gewalten. Vielleicht ist diese

Auffassung nicht bloß origineller, auch würdiger und zutreffender als jene, nach welcher das Gespenst als Strafe seiner Sünden machtlos den Untergang völlig schuldlos in Frevel verstrickter Nachfahren mitansehen müßte, wonach die Erlösung der Ahnfrau keine Konsequenz ihrer veränderten Gesinnung, sondern äußerliches Aufhören einer äußerlichen Strafe wäre. Nach jener Ansicht ereignete sich in der „Ahnfrau" wirklich der Widersinn, den Kritiker von 1817 dem Dichter vorwarfen, er lasse Verbrechen durch Verbrechen sühnen; nach unserer Beweisführung bereitet die Ahnfrau sich selbst ihr Los und empfängt die Erlösung, sobald sie sich innerlich geläutert.

Es mag sonderbar anmuten, die (zudem schon stark veraltenden) Begriffe von Schuld und Sühne auf das Schattenbild einer Toten angewendet zu sehen; doch dies Gespenst ist für den Zuschauer vollste, greifbare Wirklichkeit. Er glaubt an seine Existenz, und darum kann es mit demselben Maße wie ein Lebendiges gemessen werden. Die Ahnfrau zeigt sich stets unter Umständen, wie sie sich für ein ehrliches Gespenst geziemen, bei Nacht in öder Halle eines einsamen, verfallenden Schlosses; ehe sie noch erscheint, hörten wir von ihr, und die trüblastende, atembeklemmende Luft der ersten Szene wie Bertas anschaulich traurige Schilderung der Landschaft erzeugten in uns jene unheimliche Spannung in der man den Geist dann wie etwas halb schon Erwartetes hinnimmt. Dazu trägt sehr bei, daß die Ahnfrau nur einmal, ganz am Schlusse, einer größeren Anzahl sichtbar wird, wenn wir von ihrem Dasein längst überzeugt sind, und dies in der Geisterstunde, in einem Grabgewölbe, neben einem offenen Sarge und einem Sterbenden. Man empfindet es als selbstverständlich, wenn Hauptmann und Soldaten scheu vor diesem Nachtgebild zurückweichen.

Das Dazwischentreten der Ahnfrau wäre übrigens an sich entbehrlich, um das Stück dennoch fast in derselben Szenenfolge abrollen zu lassen. Jaromir müßte dann nur in der Grabkapelle den Leichnam Bertas finden, die Verfolger hinter sich hören und in Verzweiflung freiwillig dies nicht der Verteidigung werte Leben abschütteln. Die Gespenstererscheinung fiele ganz weg. Wir hätten eine Familientragödie wie in der „Braut von Messina", von der Grillparzer wohl für das (auch von Goethe gebrauchte) Motiv der Geschwisterliebe die Anregung empfing, die unter dem Einfluß von Calderons „Andacht zum Kreuz" weiter ausgebildet wurde. Doch

hebt dieses Hineinragen der Geisterwelt die Tragödie auf eine höhere Stufe. Mit weiser Mäßigung eingeführt, leiht ihr das Übersinnliche einen stimmungsvollen, beziehungsreichen Hintergrund. Da sich die Aktion dabei ganz selbständig aufbaut, sind wir fast nirgends gezwungen, das Eingreifen übermenschlicher Gewalten anzunehmen. Die Ereignisse sind an sich möglich und die Handlung stellt uns diese glaubwürdigen Verschlingungen irdischer Lose mit so zwingender Konsequenz und Deutlichkeit vor Augen, daß sie überzeugend werden wie das Leben selbst. Wir bekommen die Empfindung, der Zusammenstoß solcher Charaktere muß zu ähnlichen Ergebnissen führen. Der spannende Verlauf, die geschickte, theatralische Steigerung, die rasch dahinstürmenden, mit sich fortreißenden Trochäen, die leidenschaftlich bewegte, bilderreiche Sprache wirken zu einem erschütternden und rührenden Werke zusammen. Mit frischer Jugendkraft zwingen sie zu innigem Anteil. Die von Schreyvogel hineininterpretierte tiefere Begründung tat diesem seit mehr als neunzig Jahren fast gleich starken Erfolge eher Abbruch. Sie sollte der im Urmanuskript vorwaltenden Unklarheit der Idee begegnen — und in diesem an sich richtig empfundenen Bestreben einem Mangel der genialen Jugendarbeit abzuhelfen, wurde sie das schlimmste Unglück für den Dichter.

Schreyvogel war zweifellos ein geistig hochbegabter Mann, vielleicht der beste Leiter des Wiener Burgtheaters, selbst Laube nicht ausgenommen. Es ist sein größtes Verdienst, die starke dramatische Begabung des jungen Weltfremden erkannt und nach Kräften gefördert zu haben. Gleichwohl waren seine Bemühungen, an dem Bühnen-Erstling Grillparzers herumzubessern, die bis zu dem von unserm Dichter abgelehnten Vorschlag einer völligen Überarbeitung, die beider Namen tragen sollte, führten, in manchen Punkten ebenso schädlich, als sein Einfluß beim Theater nützlich. Die Situation ist leicht begreiflich: der fast doppelt so alte Mann empfand väterliches Wohlwollen für das von ihm geweckte schöne Talent, fühlte zugleich aber jene Überlegenheit der Stellung wie der Jahre, die ihm die Rolle des weisen Mentors beinahe aufdrängte. Schreyvogel, dessen eigenen poetischen Versuchen das Glück nie lächelte, wollte seine Fähigkeiten wenigstens im Übersetzen, Umarbeiten und Verbessern fremder Arbeiten zeigen. „Das Leben ein Traum" sowie „Donna Diana" wurden dadurch für die deutsche

Bühne gewonnen. Die Tagebuchstellen deuten auf eine ähnliche Empfindung Grillparzer gegenüber hin. Noch nach der Aufführung der „Ahnfrau“ tritt (24. Februar 1817) der Plan von Kompagniearbeiten klar hervor. „Wenn Grillparzer . . sich wahrhaft an mich anschließt, so kann ich gemeinschaftlich mit ihm große Dinge ausführen. Was ihm mangelt habe ich und so umgekehrt.“ Solche Tendenzen lagen dem schaffenskräftigen Grillparzer fern. Dem praktischen Theatermann mußte die Rücksicht auf den Erfolg von größtem Gewicht sein, und dieser war am ehesten gesichert, wenn das Stück derjenigen dramatischen Gattung genähert wurde, die in jenen Tagen die stärksten Kassenmagnete lieferte. Daher strebte Schreyvogel das Werk in der Richtung der „Schuld“ weiter auszubilden, zumal er vor Müllner wirklich Respekt empfand. Dies Gefühl flößte er auch dem jungen Grillparzer ein, der selbst nach allen Machinationen Müllners gegen die „Ahnfrau“ und sogar nach dessen völlig unfähiger Kritik der „Sappho“ stets mit einer gewissen Achtung über den Advokaten von Weißenfels sprach.

Aus dem Manuskript ist ein stiller Kampf zwischen Grillparzer und Schreyvogel ersichtlich, wobei der junge Dichter offenbar nur widerwillig nachgibt. Vor allem bleibt zu betonen, wie Grillparzer die Konzessionen, die er auf das Drängen seines Beraters der Schicksalstragik zugestand, sozusagen hinter Schreyvogels Rücken durch ein paar im Urmanuskript ebenfalls fehlende, aus eigenem Antrieb eingefügte Verse illusorisch macht. Anknüpfend an den von dem Dramaturgen begehrten zweiten Bericht Günthers, wurden nämlich nun erst die Worte des Grafen an Berta hinzugedichtet:

„Laß uns eignen Wertes freuen
Und nur eigne Sünden scheuen.“

Damit verwahrt sich Grillparzer ausdrücklich gegen die Absicht, das Geschick der Handelnden nicht durch ihre Taten, sondern durch die Sünden der Ahnfrau bestimmen zu lassen. Auch wo er nachgab, gestaltete er die verlangten Änderungen nur so, daß sie allenfalls im Sinne eines waltenden Verhängnisses gedeutet werden können, nicht müssen. Eine beträchtliche Neigung zu fatalistischen Ideen war schon dem ersten Entwurf nicht fremd, wie sie sich aus Grillparzers Gemütsanlage und Lebensverhältnissen unschwer erklärt, doch lagerte da jenes echtpoetische Zwielicht über den Vorgängen,

welches einem Märchenstück, in das die Geisterwelt hineinspielt, am angemessensten wäre. Gerade die stärkere Betonung und Klarlegung des überſinnlichen Zusammenhanges der Geschehnisse ist eine Forderung des nüchternen Rationalismus, und nur dieser wird sie deshalb bewundern, während das phantasievollere Gemüt den schwebenden Dämmerschein zurückwünscht.

Nach dem Urmanuskript blieb es ungewiß, ob die Nachkommenschaft der Ahnfrau deren Gatten oder Buhlen als Stammvater betrachten müsse. Beides erschien gleich denkbar. Die allzu positive Behauptung, „ihres Schoßes einz'ger Sohn“ sei „das Kind verborgner Sünde“ gewesen, weckt nur unsere Zweifel. Woher diese Bestimmtheit der Aussage? Hatte es etwa die Ahnfrau selbst gestanden? Ist dies aber eine unanfechtbare Tatsache, dann wäre das ganze Geschlecht der Borotin eine Bande schlauer Betrüger, die sich widerrechtlich den Besitz der „reichen Lehen“ anmaßt. Derlei trockene juridische Betrachtungen hervorzurufen, ist das zweifelhafte Verdienst dieser Art der „Begründung“. Ein Ahnungsvolles, Beziehungsreiches war schon im Urmanuskript vorhanden, wieso die Fabel jedoch durch solche Annäherungen an die Schicksalstragödie tiefere, überdies noch allgemeinere Bedeutung gewinne, bleibt unerwiesen. Auch die beiden Schüsse, welche in der späteren Umarbeitung fallen, eben als Berta ein Zeichen von dem Überirdischen verlangt, und nun dazu beitragen, den Eindruck der Schicksalstragödie zu nähren, wurden ursprünglich während der Unterredung des Grafen mit dem Hauptmann gehört und trieben diese beiden zur Eile an. Die erfolgte Neuerung sollte zunächst Bertas Angst, ihr Eindringen in Jaromirs Zimmer, wodurch wieder die Entdeckung vorbereitet wird, besser motivieren.

Auch durch die einschneidenden Abweichungen vom ersten Plan wurde die „Ahnfrau“ nicht durchaus zur Schicksalstragödie im Styl der Müllner und Werner, aber erst durch diese Änderungen konnte jene Klassifikation den Schein überwiegender Berechtigung erlangen, unter dem Grillparzer sein Leben lang zu leiden hatte. Die Bitterkeit über jene ungerechten Urteile mußte noch bedeutend durch das Bewußtsein verschärft werden, selbst kaum Schuld an dieser schlimmen Verwechslung zu tragen. Wollte er doch 1817 geradezu gegen Müllner erklären, daß „die Ahnfrau in ihrer gegenwärtigen Gestalt nicht meine Ahnfrau“ sei. Grillparzers eigene Tat war die Ein-

führung eines Gespenstes als wirksamen Faktors der Handlung, wie im „Hamlet", wie im „Macbeth", dadurch allein würden solche Vorwürfe nie begründet sein. Der Held des Dramas, der eigentliche Träger der Aktion ist Jaromir. Wäre das Geschick der Handelnden ein vorausbestimmtes, dann müßte sich dies bei ihm am deutlichsten zeigen. Selbstverständlich ist der junge Räuberhauptmann in seinen Taten durch den ganzen Komplex von Umständen, der seine Entwicklung bedingte, beeinflußt. Aber ist seine Entschlußkraft in höherem Maße als die der Meisten durch die Einflüsse der Erziehung und Umgebung lahmgelegt? Der erhebliche Unterschied liegt blos darin, daß seine Geburt ihm ein anderes Los versprach. Einzig durch den Zufall jenes Raubes wird er aus höheren, würdigeren Kreisen in elende, jammervolle versetzt. In diesem Zufall eine tückische Schicksalsabsicht zu erblicken, ist denkbar, doch gaben solche Vorkommnisse die Grundlagen für unzählige Romane ab, ohne daß dies als direkter Eingriff der Weltregierung gedeutet wurde. Es ist ein sehr interessantes Problem, wie sich ein solches Geschöpf, dem erste Jugendeindrücke aus ganz anderen Schichten vorschweben, entwickeln kann und mag. Wir dürfen sogar einen Schritt weitergehen. Wenn so viele Unglücksfälle zusammentreffen, scheint eine gewisse Tendenz des Schicksals, das Geschlecht auszutilgen, vorhanden, aber dies Geschick wäre immer noch weit entfernt von der kleinlichen, boshaften Macht, die bei Müllner und Werner mit Freude Schuldlose vernichtet. Es stellt den Abkömmling einer von alter Schuld bedrückten Familie in arge Verwicklungen hinein, es erschwert ihm das gerade, rechte Tun. Seine Zukunft trotz der ungünstigen Vorbedingungen aus eigener Kraft neuzugestalten, verwehrt es ihm jedoch nicht. Es bleibt fernerhin neutral, es gestattet der Ahnfrau sogar, helfend einzugreifen. Diese Art Fatum waltet über uns allen. Man nennt dies gewöhnlich den Zufall und doch bedeutet es vielmehr die erste Notwendigkeit, welche über uns entscheidet. Sicherlich wirken die Verhältnisse, unter denen wir aufwachsen, nachdrücklich auf unsern Charakter ein, aber daß wir durch Geburt oder Erziehung gerade in diesen Kreis gerieten, ist das von unserem Wollen Unabhängige, das Irrationale. Dieses zweite Thema (außer Schuld und Sühne der Ahnfrau) wird scharf und vernehmlich in unserer Tragödie angeschlagen: der Kampf des Menschen gegen die ihn bedingenden und bestimmenden Einflüsse, gegen das Unberechenbare,

Launenhafte, das von außen störend in die innere Welt des Menschen eingreift, ihn hindert, seine wahren Fähigkeiten zu entfalten, zu leisten, was er könnte, zu werden, was er vermöchte. Dieses Ringen gegen den Zufall äußerlicher Notwendigkeiten endet in der „Ahnfrau", wie so oft im Leben, mit dem Untergang des Helden. Aus seinem eigenen Dasein, das seit langem einem solchen Kampfe glich, hatte der Dichter die Anregung dazu geschöpft, wie auch düstere Ahnungen eigenen künftigen Unheils beitrugen, dem Drama die Signatur zu geben. So spricht diese Tragödie die höchst moderne Ansicht aus: der Mensch ist das Produkt der Verhältnisse. Abstammung, Gesellschaftsklasse, Erziehung entscheiden sein Geschick. Dieselbe Lehre verkünden Anzengrubers „Viertes Gebot" und viele Schauspiele Ibsens. Will man jedes Drama, wo Menschen so begründete Schicksale erfahren, deshalb Schicksalstragödie nennen?

Der Räuber Jaromir faßt wiederholt den Entschluß, mit dieser Vergangenheit zu brechen, aber sein Charakter ist schon zu tief von der ihn umgebenden moralischen Fäulnis angefressen. Er geht daran zu Grunde, daß er sich nicht von den Anschauungen und Gepflogenheiten des Bandenführers loszulösen vermag. Martin Schalanter will ja auch den Ermahnungen der Großmutter Folge leisten, doch ihm mangelt die moralische Kraft dazu. Wie Jaromir blind hinter sich stoßend den Grafen tötet, so feuert Martin den Schuß auf seinen Feldwebel ab, vom Wein erhitzt, vom Hohn des Vaters gereizt. Die Folgen der Tat haben beide nicht gewollt, aber die Tat war ihr Werk und darum müssen sie auch die Folgen tragen. Im „Vierten Gebot" wird kaum jemand das soziale Drama mißkennen, aber auch die „Ahnfrau" wäre dieser Kategorie noch immer mit mehr Recht als der „Schuld" Müllners anzuschließen, wo Hugo ausrufen darf:

„Alles, alles hängt zuletzt
Am Real, den meine Mutter
Einer Bettlerin verweigert",

eine naive Selbstverspottung, die um so drastischer wirkt, je unbeabsichtigter sie war. Die „Ahnfrau" ist einerseits noch ein schulgerechtes Drama von Schuld und Sühne der Urmutter des Geschlechtes, andererseits schon eine Tragödie des Druckes lastender Verhältnisse, geschöpft aus dem modernen Bewußtsein eines Deklassierten der bürgerlichen Gesellschaft. Das Gleichnis vom Kahn, dessen Insassen

jedes Mitgefühls bar, die unglücklichen Schwimmer mit Gewalt abwehren, mahnt lebhaft an das berühmte Bild von der überfüllten Postkutsche in Bellamys Roman „Im Jahre 2000". Mit dem geschärften Blick des aus seiner Kaste ins Elend Gestoßenen für die Schäden der geltenden Ordnung sind alle jene Stellen geschrieben, wo Jaromir die Räuber verteidigt.

Jaromir erliegt weder dem angeblich auf dem Hause Borotin lastenden Schicksalsfluch, noch lähmt der Glauben an ein solches über ihm als Sprößling dieses Geschlechts schwebendes Fatum sein Handeln. Er weiß gar nicht, daß er ein Borotin ist; selbst als er dies erfährt, besitzt er keine nähere Kenntnis jener dunklen Sage. Er fühlt sich nur als Opfer des feindlichen Geschicks unter die Räuber gebannt und zum Zwiespalt im Fühlen und Handeln verurteilt. Seit seinem ersten Morde schaudert er mit Entsetzen vor sich selbst zurück, sucht einen Ausweg und verzweifelt zugleich daran, je im Bunde der Reinen Aufnahme zu finden, nachdem seine Hand von Blut geraucht. So erwächst bei ihm, ähnlich wie bei dem Grafen, eine Art Calvinscher Prädestinationslehre, eine finstere Philosophie des Jammers. Damals schon rief er sich zu:

„Glaubst du, Wünsche können retten
Und entsühnen kann ein Wort?
Nie muß man den Weg betreten,
Wer ihn trat, der wandle fort.
Ich bin nicht zum Glück geboren,
Nie blüht mir der Unschuldkranz:
Wer dem Teufel sich erkoren,
Nun wohlan, der sei es ganz."

Es vollzieht sich in ihm jene Wandlung, wonach er von der Selbstanklage zur Empörung wider die waltende Vorsehung sich wendet, wider die „unnatürlich harte Mutter", welche den Armen „stiefgesinnt" in die Wildnis hinausstößt,

„Wo im Kreis von Raubgetieren
Selber er zum Raubtier ward."

Nun fühlt er Haß gegen alle, denen das Geschick freundlicher lächelte. Ihr Glück wirkt auf ihn als zur Rache herausfordernde Beleidigung, ein Beitrag zur Psychologie der Revolutionäre.

Es bereitet Jaromir jetzt eine dämonische Freude, Unheil zu bringen, daneben wieder Augenblicke der Selbstverwerfung und Sehnsucht nach dem unerreichbar fernen Himmel schuldloser Seligkeit.

Eine Gestalt aus einer fremden schöneren Welt, Bertha, tritt plötzlich in seine blutbefleckte Bahn. Da bietet sich ihm die Möglichkeit rettender Entsühnung durch die Liebe eines reinen Weibes, sein Schicksal liegt in seiner Hand und er selbst entscheidet gegen sich. Vor der Geliebten verleugnet er den trotzigen Mordbrenner. Er verhehlt ihr, was sie mit Entsetzen erfüllen müßte, aber er zieht nicht die notwendige Konsequenz daraus, trennt sich nicht von der Bande, wo er dies noch ohne Vorwurf der Feigheit könnte. Seine spätere Behauptung (im 3. Akt), er hätte, seit er Bertha gefunden, seinem „wüsten Tun entsagt“, enthält jedenfalls eine starke Übertreibung, denn die Untaten seiner Leute dauerten fort und er blieb ihr Hauptmann. Die Absicht, das bewegte Räuberleben mit dem behaglicheren Dasein eines rheinischen Gutsbesitzers zu vertauschen, ist das einzige, sehr bescheidene Zeichen eines sittlichen Umschwungs. Im übrigen fordert seine wilde, gesetzlose Natur nach wie vor blos Befriedigung ihrer Triebe. In der „Ahnfrau“ wie bald danach im „Traum ein Leben“ tritt das gleiche Schuldmotiv des Helden auf, hier wie dort nur eines unter vielen: die angeblich unter stärkster eigener Gefahr bewirkte kühne Rettung eines schon verloren gegebenen fremden Lebens. Rustan hat die Schlange nicht erlegt, die beiden Mordgesellen, die Bertha bedrohten, gehörten zu Jaromirs Bande und wichen ihm willig. Wie hier Berthas, entzündet sich dort Gülnarens Liebe an der vermeintlichen Heldentat. Von dem Grafen mit heißem Dank als Retter seiner Tochter gefeiert, empfindet Jaromir freilich Scham über so unverdientes Lob, aber gleich darauf versucht er sein auftauchendes sinnliches Gelüst durch Verführung Berthas zu befriedigen. Jaromir möchte den Engel, in dessen Atems Wehen er eben noch heilig auferstehen wollte, in seinen Schmutz hinabziehen, statt sich an ihm emporzuläutern. Nur das Eingreifen der Ahnfrau verhindert die Vollführung seiner ungestümen Pläne.

Tritt jedoch Jaromir dem königlichen Hauptmann so scharf entgegen, daß seine Worte: „Ruft ihn! Vielleicht stellt er sich!“ schon das Geständnis streifen, selbst der Räuber Bester zu sein, da kommen Stolz und ritterlichem Pflichtgefühl, das ihn für alle Taten seiner Leute einstehen heißt, ebensoviel Anteil an so unvorsichtigem Betragen zu als der Wildheit seines Naturells. Kampfgier des Blutgewohnten und Bestreben, den flüchtigen Genossen beizustehen,

treiben ihn dann an, die sichere Zuflucht heimlich verlassend, ins Gewühl hinabzusteigen. An sich wieder eine adelige Aufwallung treuer Bundeshilfe, allein dies ist das wahrhaft Tragische der Lebenskonflikte, daß, was an sich löblich scheint, zugleich ein Verbrechen in sich schließt. Wie für Karl Moor die Wahl lautet „Amalie oder die Bande", ähnlich für Jaromir; jeder Schritt zu Gunsten der bisherigen Gefährten ist Verrat an Bertha. Jaromir fühlt beschämt das Unwürdige einer Situation, die ihn zwingt, vor der ängstlich forschenden Geliebten den gelassenen von Eschen zu spielen, während sein Inneres in Aufruhr ist, trotzdem verharrt er bei heuchelnder Verstellung. Der Mut des offenen, reuigen Bekenntnisses fehlt ihm auch jetzt. In Bertha stieg bereits eine unheilschwangere Ahnung auf, die Jaromirs scheues Benehmen zu schreckensstarrem Verdacht stärkt, bis Walter die gräßliche Gewißheit bringt. Sie erfährt durch den Soldaten die sichere Bestätigung qualvoller Zweifel, nichts völlig Unerwartetes.

Die große Szene Jaromirs mit Bertha ist ein Meisterwerk ersten Ranges, all die feinen und feinsten Züge dieses kunstvollen Gewebes wären wert, in einer eigenen technischen Studie ausführliche Darlegung zu finden. Bertha muß den Betrüger hassen, den Räuber verabscheuen, vor dem Mörder schaudern, dennoch beugt sie sich schließlich vor Jaromir als Sklavin seines Willens. Das sanfte Mädchen ist wie ein Sonnenstrahl an nebelgrauem Tage, der siegreich durchblitzend für einen Augenblick auch alles um sich vergoldet und erhellt. Ihre innige Liebe wäre einer stillen Flamme vom Öl der Dankespflicht genährt vergleichbar. Dies nimmt der Geschwisterliebe das sonst — selbst in der „Braut von Messina" — von ihr untrennbare Peinliche. Es ist sehr fein, wie in der Herzlichkeit des Grafen, wie in Bertha Jaromir gegenüber die Stimme des Blutes spricht, während sie bei diesem schweigt, vielleicht weil er zu viel Blut gesehen, die feineren Regungen daher bei ihm abgestumpfter sind als bei Vater und Schwester. Oder sprach sie doch? Bertha ist gewiß nicht das erste Mädchen, das er im Arm hält, entbrennt er just zu ihr in edlerer Neigung, so mag dabei wohl die geheime Ahnung des gleichen Blutes mitwirken. Scheinbar zeugt dagegen sein Verhalten in jenen Augenblicken, wo er die Ahnfrau mit Bertha verwechselt; eben dies ist jedoch ein Meisterzug, das Gespenst bietet zwar die Form, in der Berthas keusche Seele wohnt, doch blos die

Form ohne den Geist. Noch deutlicher trat dies in den beabsichtigt zynisch wilden Versen der ersten Handschrift hervor:

„Wer frägt nach der Seele Mängel?
Sicher ist mir nur der Leib.
Sieh verschwunden ist der Engel
Und ich sehe nur das Weib."

Zugleich symbolisiert dies trefflich, wie nur die Nähe der Geliebten Jaromir zu zähmen vermag, indes er sonst unbekümmert lediglich seinen Trieben folgt.

Jaromir hat gelogen und getrogen bis zum letzten Moment, seinem Vater gleich das unglückbringende Schicksal als Ausflucht benützend, um sich nicht zur Tat ermannen zu müssen, mit einem vermeinten Zwang sich vor sich selbst entschuldigend. Daneben schämt er sich, daß er zittern solle, „das zu heißen, was ich nicht gebebt zu sein." Darum empfindet er die Enthüllung fast als Befreiung. Es schmeichelt ihm beinahe, als jener berühmte Räuberführer zu erscheinen,

„Der in Landmanns Nachtgebet
Hart an, an dem Teufel steht."

Mit Lust wühlt er in seiner Schande und schildert sich schwärzer noch als er verdient. Diese Freude, daran seine eigenen Wunden aufzureißen, ist höchst naturwahr. In solcher Situation vor einem teuern Wesen, das ihn für einen Halbgott hielt, mit einem schweren Fehl belastet, gewährt es dem Manne eine grimmige, bittere Genugtuung, sich noch tiefer selbst zu erniedrigen. Er empfindet es als Erleichterung, nichts zu beschönigen, von allen Untiefen und Abgründen des Innern den Schleier zu ziehen und zugleich sucht er ganz unbewußt durch diese Selbstverdammung der Verurteilung des andern zu entrinnen. Die wehrlose Preisgebung entwaffnet den Gegner, man weckt sein Mitgefühl, indem man über sich mitleidlos den Stab bricht. Weil wir uns anklagen, statt uns zu verteidigen, wird der uns anklagen sollte unser Verteidiger. Dabei ist von berechneter Komödie keine Rede. Alle Schmähungen, mit denen der Selbstankläger sich überhäuft, kommen ihm von Herzen; er fühlt nur instinktiv, der einzige Weg, die verlorene Achtung des andern zurückzuerobern, sei die Selbstverachtung und schlägt unwillkürlich diesen scheinbar vernichtenden, in Wahrheit rettenden Pfad ein.

So handelt Jaromir. Erst als in Bertha, dieser weichen,

nachgiebigen Natur, bereits das Mitleid erwacht, ändert er die Taktik und beginnt seine Entschuldigung selbst zu führen, aber er muß die höchsten Trümpfe ausspielen, um sie zu sich hinüberzuzwingen. Die Stimme des flehenden Geliebten übt schließlich den alten Zauber, sie sträubt sich immer schwächer gegen die Umarmung des Reuigen. Trotz Schreyvogels Drängen vermied der junge Dichter mit weisem Takt jede breitere Gefühlsäußerung des Mädchens, nur stummes Spiel und wenige abgebrochene Worte gönnt er ihr. Sie erliegt dem stärkeren Willen des Mannes, der sie zum Entfliehen mehr preßt als überredet, denn Jaromir hat kaum ihre Verzeihung erlangt, als er sogleich seine Versprechungen vergißt und der Zitternden die Einwilligung zu gemeinsamer Flucht durch die raffiniertesten Seelenmartern abdrängt. Mag des milden Greises Herz darüber brechen, der Räuber trachtet blos nach seinem Glück, kein Gedanke an Buße und Sühne keimt in ihm. Hier bestimmt Jaromir selbst sein Geschick und hier lädt er die wahre Schuld auf sein Haupt; diese Szene ist die bedeutsamste des Werkes. Waffen begehrt er und greift, ohne auf Berthas Flehn zu hören, nach dem Dolch, nicht als Notbehelf für den äußersten Fall zwingendster Notwendigkeit, nein, mordfertig und mordlustig eilt er ab, wieder völlig Räuber. So wie Jaromir spricht die unbezähmbare Kampfgier. Beherrschte ihn wahrhaft das Verlangen, eine blutige Vergangenheit abzuschütteln, dann möchte er nur mit Widerstreben das Werkzeug berühren, das ihn mitten in die kaum verlassene Bahn zurückschleudern kann.

Wenn der Wilde nun den alten Grafen niederstreckt, ist es jedenfalls seine eigene Tat, daß er mordet, aber selbst wen er trifft, ist zum Teil sein eigenes Verschulden. Man wollte nur die Wahl lassen, in der „Ahnfrau" entweder eine Schicksalstragödie oder eine Häufung der unwahrscheinlichsten Zufälle zu sehen. Dabei wurde sogar darauf Gewicht gelegt, daß die Parktüre, als Boleslav den Knaben raubte, offen stand, was höchst geringfügig erscheint, da der Dieb die Parkmauer ebenso gut überspringen oder die Pforte mit einem Dietrich öffnen konnte. Wer daran Anstoß nimmt, daß Jaromir gerade in dem Schlosse Zuflucht sucht, vergißt, daß dies fast alle Versprengten tun und ausdrücklich erklärt wird, die verfallenen Außenwerke dienten den Räubern längst als Schlupfwinkel. Ähnlich ist das feindliche Zusammentreffen von Vater und Sohn im zweiten Manuskript mit klugem Bedacht motiviert. Der Graf

fühlt sich durch den königlichen Befehlshaber in seiner Ritterehre gekränkt, er will klar dartun,

„Daß ich, Graf von Borotin,
Kein Genoß der Räuber bin."

Er lechzt danach, zu beweisen, daß er „doch noch Löwe war", und darum benützt er die nächste Gelegenheit und „stürzt jugendlich verwegen nach dem Räuber in den Gang". Jaromir seinerseits wußte, daß Bertas Vater unter den Gegnern sei; sowie er blind zustößt, kann er diesen treffen, und er müßte mehr sich selbst als das Schicksal anschuldigen, wenn er ihn traf. Seine Klage, menschliche Taten seien nur Würfe „in des Zufalls blinde Nacht", die übrigens an Worte Hugos in der „Schuld" anklingt, hätte an sich Berechtigung und entspricht dem schwebenden Grundgefühl des Autors, allein hier ist sie doch nur der Versuch der Selbsttäuschung durch Selbstverteidigung. Will das Fatum diesen Mord, dann müßte es wohl eher bemüht sein, zu verlocken als abzuschrecken. Jaromir hingegen hat die Empfindung, von Teufeln zur Tat gezogen zu werden, mehr noch, als er zum Stoß ausholt:

„Da rief's warnend tief in mir:
Deine Waffen wirf von dir,
Und dich hin zu seinen Füßen,
Süß ist's, durch den Tod zu büßen."

Sein besseres Selbst spricht hier im entscheidungsschwersten Moment am lautesten, er aber folgt der aufflammenden Räuberwut, die ungestüm nach Blut ruft. „Wer das Leben sucht, soll es verlieren", dieser Spruch des Evangeliums erfüllt sich mit echt tragischer Ironie an Jaromir. Die neue Untat, die ihn retten soll, stürzt ihn endgültig ins Verderben; der sich freiwillig Überliefernde hätte, zumal nach Boleslavs Enthüllungen, als unschuldig Mißleiteter die königliche Gnade erlangt. Nicht boshafte Tücke unterirdischer Gewalten, seine eigene, ungebändigte Natur wird sein Schicksal, zugleich das Bertas und des Grafen. Es ist eben tragisches Gesetz im Drama wie im Leben, daß die entschiedenere Willenskraft sich und andern ihr Los bereitet, nicht völlig frei, weil äußeren Einflüssen unterworfen, nicht völlig Knecht, weil fähig, diese zu überwinden. Berta ihrerseits fühlt ein Verschulden an dem Vater; wir Zuschauer freilich hätten dieser auf dem eingesunkenen Triumphbogen des Hauses Borotin erblühten holden Rose ein mil-

deres Geschick vergönnt, wie der reizenden Cordelia. Eine Schicksalstragödie wird die „Ahnfrau“ dadurch so wenig als „König Lear“.

Bald nach der ersten, am 31. Januar 1817 erfolgten Aufführung meinte der Kritiker Hohler im „Sammler“, wenn die Ahnfrau nach dem, nicht durch den Untergang der Ihren erlöst werde, so seien zwei Handlungen und kein Fatum vorhanden; er hielt es mit dem Fatum, ich möchte der Doppelhandlung den Vorzug erteilen. „Lear“ und „Wallenstein“ sind passende Vorbilder, auch sie bieten zwei Aktionen innigst mit einander verknüpft wie die „Ahnfrau“. Mangelnde Einheit der Idee kann nicht gerügt werden. Das Gespenst hatte im Leben durch verwerfliches Streben nach Befriedigung des eigenen Glückstriebes zum Nachteil ebenso bindender Pflichten Schuld auf sich geladen. Nun stellt es die Sehnsucht nach Erlösung, nach dem Glück der Grabesruhe, zurück, um seine Nachkommen zu schirmen. Durch den Verzicht auf eine Erlösung um jeden Preis wird es erst der Erlösung würdig. Als Gegenstück dazu stürzt Jaromir, der sich nicht zu selbstverleugnender Buße emporschwingen kann, gerade durch diese rücksichtslose Selbstsucht, die nur ihr eigenes Heil will, mag darüber alles andere zu Grunde gehen, sich und andere ins Verderben. Gleich jenem Freskenzyklus von Perugia weist auch der Dichter der „Ahnfrau“ darauf hin, wie eng die Grenzen menschlicher Freiheit, wie wir zunächst nur das Produkt unserer Umwelt sind und oft genug ihre Opfer. Dies ist typisches Menschenschicksal. Grillparzers Tragödie hat trotz der oft sehr individuellen Form der Geschehnisse Anspruch auf Allgemeingiltigkeit. Durch sein Drama schreitet die eherne harte Ἀνάγκη, und die Schatten „des tollen Zauberwesens“ der zeitgenössischen Schicksalsdramen verdunkeln dies Bild in seiner ursprünglichen Gestalt nicht allzu sehr. Fremde Einwirkung verzerrte die unserm Poeten nur halbbewußt vorschwebende, aus den bittersten Kümmernissen der eigenen Existenz entsprungene Idee, aber selbst noch in dieser Verunstaltung erhebt sich die „Ahnfrau“ nicht bloß über die „Schuld“ unendlich hoch. Ein Vergleich mit Calderons „Andacht zum Kreuz“ ist besonders lehrreich. Er beweist zur Evidenz, daß der junge Dichter sich von all dem sinnlos Zufälligen, Greuelvollen und Abscheulichen, von der für feineres Empfinden geradezu monströsen Grundidee, eine sehr äußerliche Verehrung des

Kreuzzeichens biete für die schlimmsten Schandtaten Ersatz, mit bewußter Absicht fern hielt. Die Nebeneinanderstellung der „Ahnfrau“ und der „Andacht zum Kreuz“ zeigt auf Grillparzers Seite größte Mäßigung und lehrt desto besser begreifen, daß in so rascher Folge ein Werk von der ruhigen Schönheit der „Sappho“ entstehen konnte.

Auf einer modernen Bühne wäre die „Andacht zum Kreuz“ einfach unerträglich. Die rohe Häufung zahlloser Wunder, die teils berichtet werden, teils auf dem Theater vor sich gehen, müßte den gläubigsten Katholiken abstoßen, den Ungläubigen mit Spott und Widerwillen erfüllen. Eusebio erzählt seinem Freunde Lisardo, dem Bruder seiner Geliebten Julia (und, wie sich zu spät zeigt, auch seinem Bruder) vor dem Duell, in dem er ihn tötet, gleich acht Wunder, die ihm bisher begegneten. Ohne jeden logisch und technisch begründeten Zusammenhang ist gewaltsam die Figur des Priesters Alberto, der das Buch „Wunder des Kreuzes“ geschrieben, eingefügt, nur damit der bereits erschlagene Räuberhauptmann Eusebio für so lange vom Tod auferstehen kann, bis er diesem von ihm verschonten Geistlichen gebeichtet hat, worauf er nach erhaltener Absolution sogleich wieder tot umfällt. Daß schließlich die dem Kloster entflohene Julia von dem Kreuz, das an Eusebios Grab steht, durch die Luft ins Kloster zurückgetragen wird, als der Vater sie eben morden will, ist nach allem Ausgestandenen eine kaum mehr erwähnenswerte Kleinigkeit. Von Wundern und Unsinnigkeiten wimmelt es nicht minder in dem „Fegefeuer des heiligen Patrik“, auf das Schreyvogel sich in der Vorrede zur „Ahnfrau“ bezieht; dies Stück erschien sieben Jahre später von Alois Jeitteles übersetzt, einem der schärfsten Angreifer der „Ahnfrau“.

Ludwig Tieck schrieb in dem Ritterstück „Karl von Berneck“ (1795) die erste Schicksalstragödie. Ein Fluch lastet auf dem Geschlecht, weil der erste „Ritter, der diese Burg Berneck bewohnt“, seinen Bruder meuchlings umbrachte, „um sein Vermögen zu bekommen“. Seither muß er in der Johannisnacht umgehen und jedem Tod binnen Jahresfrist bringen, der ihn erblickt, „bis zwei Brüder in der Familie aufkommen, von denen der eine den andern ermordet, ohne daß sie doch Feinde sind“. In der Johannisnacht wird denn auch der nach 16 Jahren der Abwesenheit aus dem heiligen Lande heimkehrende Walter von Berneck von dem Buhlen seiner Gattin Leopold von Wildenberg getötet, nachdem er vorher

dem Gespenst in den Weg kam. Sein jüngerer Sohn Karl erschlägt dann das ehebrecherische Paar mit demselben Schwert, mit dem einst Ulfo den Bruder erschlug, kann aber, obwohl er die Liebe Adelheids von Orla erringt, vom Gespenst der Mutter verfolgt, keine Ruhe finden. Auf sein Verlangen tötet ihn der ältere Bruder Reinhard, der ihn früher haßte und Adelheid selbst begehrte, sich dann ziemlich unmotiviert mit Karl aussöhnte, gegen den er eben zuvor einen Meuchelmörder zu dingen versuchte. Reinhard will, die von Karl erflehte Tat zu sühnen, in ein Kloster gehen. Von dem Gespenst Ulfo von Bernecks ist weiter nicht die Rede, aber es ist nun erlöst, nachdem die ebenso unwahrscheinliche als abgeschmackte Bedingung erfüllt ist. Der fatale Tag und das fatale Requisit sind in dem ziemlich talentlosen Stück beide schon vorhanden, wie später bei Werner und Müllner. Wollte Tieck jedoch ein Vierteljahrhundert nach Abfassung dieses Machwerks gern als Vorläufer der „Ahnfrau" gelten, so muß gesagt werden, bei ihm waltet ein rein äußerliches, kindisches Fatum, das Walter, als er stirbt, anruft, ohne uns im geringsten zu erschüttern, bei Grillparzer innere Entsühnung. Ulfo ist ein gemeiner Sünder gewesen, dessen Erscheinen als todkündendes Gespenst in der kleinlichsten Weise eingeleitet wird (er beklagt sich „mit einer schnarrenden Stimme", daß Walter seinen Gruß nicht erwidert!) und dessen Erlösung ganz gleichgiltig läßt. Zwei Gespenster, aber keine dramatische Spannung. Tiecks Novelle „Der blonde Eckbert" (1796) bietet schon die Geschwisterehe von Kindern desselben Vaters, aber verschiedener Mütter in der gleichen Form, in der sie im „29. Februar" verwendet wird. Bereits das Trauerspiel aus der Gegenwart „Der Abschied", das Tieck 1792 schrieb, enthält in dem schwach motivierten Zufall, der Luise von Ramstein trennte und sie bewog, Wallers Gattin zu werden, in dem blutigen Doppelmord, mit dem Waller den vermeinten Ehebruch rächt, sowie in nebensächlichen Einzelheiten, die Tieck später stark herausstrich, Spuren der kommenden Schicksalstragödie. Auch der „24. Februar" Werners und der „29. Februar" Müllners muten dem Zuschauer zu, alle greulichen Verhängnisse als Ereignisse des Alltags in der eigenen Zeitepoche hinzunehmen. Die „Ahnfrau" verlegt die Vorgänge mehrere Jahrhunderte zurück, in entschwundene Tage jedenfalls, wenn auch keine bestimmte Periode gekennzeichnet wird.

Galt den Zeitgenossen Grillparzers der Sieg der Freiheit über die Notwendigkeit als Aufgabe der Tragödie, so betonte er weit häufiger den Sieg der Notwendigkeit, des Allgemeinen, des sozialen Zusammenhanges über die Freiheit des einzelnen. Zu Emil Kuh sagte er bei einem Gespräch über die „Ahnfrau“: „Was man heutzutage vom Schicksal spricht, das ausschließlich in der Menschenbrust walte, das ist nicht nur unpoetisch, sondern auch unwahr. Wir Menschen kämpfen stets mit unserm Innern und mit einem Fremden, das von außen her auf uns eindringt.“ Aus der Mitte der vierziger Jahre stammen in ganz verschiedenem Zusammenhang zwei Niederschriften Grillparzers, die den gleichen Grundgedanken der Überordnung des großen Ganzen über die Individualität ausdrücken. In einer Auseinandersetzung über Bettina von Arnims „Dies Buch gehört dem König“ meint er, es biete nichts als den „seit Rousseau oft wiederholten Versuch, die Individualität gegenüber dem Ganzen geltend zu machen, wobei aber übersehen wird, daß das Individuum in seiner jetzigen Fassung neun Zehnteile seines Wertes durch die nur als Teil des Ganzen möglichen Fortschritte gewonnen hat“, und in einer Betrachtung über das Schicksal, das Philosophie und Naturwissenschaft nachwiesen, während sich die Religion durch Änderung der Endsilbe in Schickung zu helfen trachte, heißt es: „Der Lauf der Welt ist das Schicksal des einzelnen, ja die Freiheit des einen ist das Schicksal des andern“.

Diese Verbindungsfäden sind jedoch oft nicht zu entwirren, nicht klar gesondert aufzuweisen, so dachte Grillparzer im Alter wie in der Jugend. Er dachte als Dichter. Er empfand, er fühlte die Möglichkeit, die Zufälle des Lebens, die sich oft so folgenschwer erweisen, im Sinne einer leitenden Kraft zu deuten, die dem Unglücklichen als übermächtiges Verhängnis erscheint, wo der Glückliche den günstigen Erfolg meist nur sich selbst, seltener seinem Glücksstern zuschreibt. Beweisen läßt sich derlei nicht, wohl aber glauben. Über das Wesen des Schicksals herrscht Dunkel, meint Grillparzer 1817, so herrsche es auch bei seiner Erwähnung; die Handelnden im Stück mögen daran glauben, der Zuschauer es ahnen, „aber nie trete der Dichter vor und erkläre den Glauben seiner Personen für den seinigen.“ So zeigt sich das Geschick auch im Maurice Maeterlincks älteren Dramen. Ähnlich hat sich freilich Müllner verteidigt, nur klingt bei ihm wie advokatorische Rabulistik, was bei

dem „ehrlichen Grillparzer“, um das Wort eines so unbarmherzigen Beurteilers wie Nietzsche zu gebrauchen, den Eindruck eigener dumpfer Überzeugung weckt. Beim „goldenen Vließ“ wird zu zeigen sein, daß Grillparzer für dies schwebende Dämmerlicht fatalistischer Vorstellungen eine gewisse Neigung bewahrte. Es dürfte schwer fallen in der „Ahnfrau“-Frage jemals zu einer völlig klaren Entscheidung zu gelangen, einfach darum, weil der Dichter selbst sich nicht im Klaren fand.

Daß in der ersten Fassung das Schicksal „nur in dunkeln Andeutungen hereinragte“, gibt Sauer zu, daß die zweite Fassung sich der Schicksalstragödie sehr nähert, werden auch jene zugestehen, die eine unübersteigliche Mauer zwischen „Ahnfrau“ und „Schuld“ aufrichten. Sauer zählt die „Ahnfrau“ jener literarischen Gattung unbedingt zu, „der Schillers Wallenstein zum Teile, die Braut von Messina aber vollständig angehört und die unter dem Namen der Schicksalstragödie bei den Romantikern eifrige Vertreter fand“. Vielleicht kommt man in teilweisem Anschluß an diese Worte der richtigen Einschätzung am nächsten, wenn man meint, Grillparzer habe das Schicksal ursprünglich im Geiste Schillers gebraucht, wie er dies schon in der „Blanka“ tat, unter Schreyvogels Einwirkung sich Müllner und Werner genähert, ohne mit diesen zusammenzutreffen. Auch von ihm gilt Minors Äußerung in der Einleitung zum „Wallenstein“: „Wie bei jedem echten Dichter, so hüllt sich auch bei Schiller das Schicksal in einen undurchdringlichen Schleier, der jeder begrifflichen Klarheit spottet.“ Minor selbst zählt „die Ahnfrau“ zu den Schicksalstragödien. In der Festgabe für Richard Heinzel (1898) hat er eine Fülle äußerer Ähnlichkeiten und Gleichheiten mit überlegener Sicherheit vorgeführt, im Grillparzer-Jahrbuch die glänzenden Studien zur Geschichte der deutschen Schicksalstragödie und zu Grillparzers „Ahnfrau“ veröffentlicht. Nach diesen gründlichen Untersuchungen und nach den Einsichten, die das Leben allmählich zeitigt, habe ich jene Auffassung, die ich 1890 über die „Ahnfrau“ aussprach, in vielen Punkten modifiziert, ohne sie fallen zu lassen. Das Argument, auf das ich für die eigene Ansicht Grillparzers am meisten Gewicht lege, führt Minor gleichfalls an: „In dem angeerbten sündigen Blut selbst liegt also nach der Meinung des Dichters, der verstärkte Antrieb zum Bösen: „zum Teile“ wenigstens ist die Ahnfrau selbst Schuld an den

Freveln und Leiden ihres Geschlechtes — aber nur zum Teile, denn Willensfreiheit und moralische Zurechnung sollen dadurch nicht aufgehoben werden. Um auch das hervorzuheben, hat der Dichter nach der von Schreyvogel gewünschten Einschiebung sogleich die Worte folgen lassen:

> Was ist wahr, was ist es nicht?
> Laß uns eignen Wertes freuen
> Und nur eigne Sünden scheuen.
> Laß, wenn in der Ahnen Schar
> Jemals eine Schuld'ge war,
> Alle andre Furcht entweichen,
> Als die Furcht ihr je zu gleichen."

Dies sündige Blut brauchte meines Erachtens nicht erst Schreyvogels Idee die Borotins als Sprößlinge des Ehebruchs zu fassen. Die Nachkommen der Ehebrecherin erbten das heiße Blut, das sie zur Sünde trieb, die Charakteranlage ihrer Mutter ja auch dann, wenn sie zufällig im echten Ehebett erzeugt waren; sonst müßte wohl der Trieb zur Sünde mehr von dem Buhlen der Ahnfrau als von dieser selbst vererbt sein, was weder Schreyvogel noch Grillparzer wollten.

Als Schiller die Wallenstein-Trilogie beendet hatte, beschäftigten ihn im März 1799 gleichzeitig die Pläne zur „Braut von Messina" (die feindlichen Brüder) und zu einem Polizeidrama mit Schicksalseinflüssen. Das Sujet des entdeckten Verbrechens wäre nach Entwürfen derselben Epoche auch in einer Fortsetzung der „Räuber", in der „Braut in Trauer" gestaltet worden. Karl Moors Sohn Xaver sollte eine unglückliche, fatale Liebe für seine verlobte Schwester Mathilde fühlen. Der Geist Franz Moors sollte mehrmals als greuliches Gespenst erscheinen, der Geist der erstochenen Amalie als Nonne mit Mathilde verkehren, ohne daß diese zuvörderst ahne, „die stumme Freundin" gehöre einer andern Welt an. Es ist nicht uninteressant, daran zu erinnern, daß Schiller den Plan zu einer Familientragödie hegte, die an Furchtbarkeit die Ahnfrau noch übertroffen hätte, da Xaver ja weiß, daß Mathilde seine Schwester ist, beide als eheliche Kinder bei den Eltern aufwuchsen, überdies sollten zwei Gespenster vorkommen, sogar einander begegnen. Schiller nahm auch keinen Anstoß, Jeanne d'Arc den „schwarzen Ritter" gegenüberzustellen, der sich nicht hinwegerklären läßt, selbst wenn dies bei den anderen Wundern desselben Trauerspiels gelänge. Neuestens

will man „Die Ahnfrau“ deshalb von der Bühne verbannen, weil zwar Shakespeares Zeit Gespenster noch für möglich gehalten, die Grillparzers diesen Wahn bereits verurteilt habe. Wer so den „Hamlet“, „Macbeth“, „Julius Cäsar“ nur aus den historischen Bedingungen ihrer Entstehungszeit zu genießen vermag, wird sich entschließen müssen, mit der „Ahnfrau“ zugleich „Die Jungfrau von Orleans“ aus dem Spielplan zu streichen. Im Theater gilt aber nicht die Tagesmeinung der Zuschauer als Kriterium der Wahrscheinlichkeit, sondern die Anschauungsweise der Handelnden, die in beiden Dramen Gespenster nicht ausschließt, und die suggestive Kraft des Dichters, der alle rationalistischen Bedenken für die Dauer des Theaterabends weichen müssen, wo eben Kraft herrscht. Oder muß man selbst an Teufel und Hexen glauben, um „Faust“ auf sich wirken zu lassen? Diese dramatische Kraft nun besaß der junge Dichter der „Ahnfrau“ in hohem Maße, während sie Houwald stets, Müllner meist und Werner wenigstens im „24. Februar“ fehlt. Das wird der wesentlichste Unterschied zwischen der „Ahnfrau“ und jenen Schicksalstragödien bleiben, welche mit Recht so rasch in Verruf gerieten und Grillparzer in Deutschland für Lebenszeit ungerechter Weise mit in Verruf brachten.

Mag darüber gestritten werden, ob „Die Ahnfrau“ im übrigen in die Kategorie der Schicksalstragödien einzufügen sei, ob dies von ihrer zweiten oder sogar schon von ihrer ersten Fassung gelte, unbestreitbar scheint es mir, daß Grillparzer zwar eine Tragödie des Schicksals schrieb, wie solche zu allen Zeiten von großen Poeten geschaffen wurden, aber keine Schicksalstragödie schreiben wollte, wie sie gerade zu jener Zeit von kleinen Schriftstellern zusammengekleistert wurden. Weit mehr noch als das fatale Requisit, das auch in Dramen anderer Gattungen vorkommt, ist der fatale Tag das eigentlichste Charakteristikon der Schicksalstragödie. Das Requisit, der Dolch, spielt in der ersten Handschrift der „Ahnfrau“, wie erwähnt, eine weit unbedeutendere Rolle als in der Druckausgabe, der fatale Tag aber fehlt gänzlich. Nichts wäre leichter gewesen als den Tag, an dem binnen fünf Stunden die Handlung der „Ahnfrau“ abrollt, zum Jahrestag des vermeintlichen Ertrinkens des Grafensohnes zu erklären. Dies hätte sogar eine sehr bequeme technische Hilfe geboten. Während jetzt der Graf die Geschichte seiner Ehe und seiner Verluste der einzigen Tochter, die sie längst kennt, mit der mangel-

haften Motivierung erzählt, es geschehe aus vergeßlicher Alters-schwäche, nur damit das Publikum sie erfährt, wären diese Er-innerungen dann bei beiden, sowie beim Kastellan auf das Natür-lichste im Wechselgespräch aufgefrischt worden. Ganz zwanglos konnte außerdem der Tag, an dem Jaromirs Mutter starb, ferner jener, an welchem Jaromir von Boleslav geraubt wurde, mit dem Datum der Ermordung der Ahnfrau identifiziert werden. Minder un-gezwungen aber ohne Schwierigkeiten konnte auch der erste Mord Jaromirs auf jenen dies nefastus fallen. Nichts von alledem! Grillparzer will keinen kalendarischen Unglückstag, weil er keine Schicksalstragödie schreiben will. Aus der gährenden Empörung seiner eigenen Lebensumstände und Kindheitseindrücke erklärt sich dies flammend mit sich fortreißende Drama zur Genüge. Die „Ahnfrau“ ist nicht bloß weit entfernt davon, Grillparzers bestes Werk zu sein, sie wird, besonders an individualisierender Charakteristik, von allen seinen folgenden Dramen übertroffen, aber erfüllt von treibender Schöpferkraft, wird dies Werk voll lodernder Jugendglut auf die Jugend stets fesselnden Zauber ausüben.

III.

Sappho.

Zu Ravenna las an einem Januarabend des Jahres 1821 Lord Byron eine italienische Übertragung der „Sappho“. Mächtig ergriffen schrieb er noch um Mitternacht seine Empfindungen über das „großartige und erhabene“ Trauerspiel nieder. Überrascht und entzückt, bei einem Neuling solche Vollendung zu finden, meinte er prophetisch: „Grillparzer! Ein teuflischer Name, aber man wird ihn aussprechen lernen müssen. Und wer ist er? Ich kenne ihn nicht, doch die Jahrhunderte werden ihn kennen.“ Die gleiche überwältigende Wirkung rief „Sappho“ selbst bei Ludwig Börne, so sehr er zu spöttelnder Negation neigte, hervor. Schon nach der „Ahnfrau“ hatte er den jungen Österreicher einen „herrlichen und geistreichen Dichter“ genannt. Das Referat über „Sappho“ weiß er nicht besser zu schließen, als indem er allen anderen Schriftstellern der Zeit den Poetennamen abspricht und nur einen gelten lassen will: „Grillparzer ist ein Dichter.“ Börne zählte zu den wenigen selbstständigen Naturen, welche durch den schwächeren Erfolg späterer Dramen Grillparzers in Deutschland nicht irre wurden; als er im Januar 1829 seine Kritiken gesammelt herausgab, nannte er dessen Namen allein mit Hochschätzung in der Vorrede. Er zuerst rief es laut der Welt zu, der schändliche Geistesdruck der Zensur und alles, was mit ihm zusammenhing, sie hätten „Grillparzers schöner, holder, jungfräulicher Muse solch ehrloseste Mißhandlungen“ zugefügt, „daß einem das Herz vor Mitleid springen möchte“. Noch 1836, als Grillparzer in Paris weilte, hegte der scharfe Polemiker, von dem unser Dichter einmal schrieb: „Wenn dieser Börne streitet, ist etwas in ihm, was an Lessing erinnert,“ die gleiche Bewunderung. Es schmerzte Börne tief, einer so großen Begabung so unwürdig vergolten

zu wissen. Seinem Toast au plus grand poète de l'Allemagne entzog sich der scheue Tragiker freilich, aber man merkt, wie wohl es dem Dichter tat, von einem bedeutenden Menschen nach Gebühr geschätzt zu werden.

Bitter genug war schon der beim Publikum überall unbestrittene Erfolg der „Ahnfrau" ihrem Verfasser durch nörgelnden Mißverstand der Kritik vergällt worden. Von seinem treuen Berater Schreyvogel getröstet, verzichtete er auf jede öffentliche Abwehr, welche diesen Freund hätte bloßstellen müssen, und beschloß, durch neue Produktion zu beweisen, er bedürfe weder Gespenster noch Vatermörder, um Wirkungen hervorzurufen. Die Weltanschauung der „Sappho" ist nicht minder trüb als jene der „Ahnfrau", doch bei der Wahl der Mittel, um diese Auffassung des Lebens zu verkörpern, legte sich der Dramatiker freiwillig strengste Zurückhaltung auf. Vom 1. bis 25. Juli 1817 entstand in fast ununterbrochener Kette eifriger Schaffenstage die Tragödie der lesbischen Dichterin. Wenige Monate nach dem berauschenden Erfolg eines wilden Erstlings entsagte der junge Poet allen Vorteilen bunt bewegter, romantischer Handlung, um einen Stoff von antiker Einfachheit und Geschlossenheit zu gestalten. Trotzig wählte er ein Thema, das der Dramatisierung fast nur Schwierigkeiten bot, doppelt verwegen, weil er den Vergleich mit „Iphigenie" und „Tasso" beinahe herausfordert. Aller anderen Hilfen nach eigenem Entschluß beraubt, unternimmt es der 26jährige, seiner Dichtung durch schönes Maß und vornehme Haltung, Kraft des Gedankens und klassische Sprache allein zum Siege zu verhelfen. Die stürmische Jugend, in der Goethe den „Götz" und „Werther" geschrieben, lag ein volles Dutzend Jahre hinter ihm, als er, ein gereifter Mann, in der ewigen Stadt seine „Iphigenie" in ihre ewige Form goß. Ganz allmählich vollzog sich die Wandlung vom sprudelnden Feuerkopf zum abgeklärten Weisen, in klassischer Umgebung schuf er sein klassisches Werk. Nichts von alledem begünstigte Grillparzer und krönte dennoch Gelingen sein kühnes Wagnis, so dankte er dies einzig einer glänzenden Begabung.

Den Forderungen des aristotelischen Kanon der drei Einheiten kam „Sappho" ebenso genau nach als „Iphigenie". Während im „Tasso" die Dekoration öfters wechselt, spielt „Sappho" bei völlig unveränderter Szene, die Einheit des Ortes ist demnach noch strenger

gewahrt als beim Altmeister. Auch an konzentrierter Geschlossenheit der Handlung übertrifft „Sappho", wenn nicht „Iphigenie", so doch „Tasso", da Leonore Sanvitales kleinliche, mehr für das Lustspiel geeignete Intriguen, bei all ihrer Wichtigkeit für die Geschehnisse nicht innerlich zu dem tragischen Konflikt gehören. Die Einheit der Zeit vollends, schon in dem raschen Ablauf der „Ahnfrau" ein wichtiges Moment, ist in der „Sappho" so vortrefflich gebändigt, wie etwa nur noch in „Des Meeres und der Liebe Wellen"; umfaßt die Handlung dort 48 Stunden, so vollzieht sie sich hier in knapp 24 Stunden. Die Kürze der Zeit dient in allen drei Werken zur Erklärung der sich drängenden psychologischen Prozesse; sie bedingt die Beschleunigung nicht, was ein Mangel der Technik wäre, sondern die Konflikte sind derart geführt, daß sie sich in so naher Frist entladen müssen und rückwirkend die Handelnden im raschen Tumult des Bluts vorwärts treiben, woraus ein wesentlicher Gewinn für das Überzeugende des Gesamteindrucks resultiert. Für „Sappho" werden die drei Einheiten durch die Kunst des Dichters zur Stütze, nicht zur Schranke.

In der „Ahnfrau" war die Doppelhandlung, wie wiederholt bei Shakespeare, innig zu einer höheren geistigen Einheit verbunden und technisch unauflöslich verknüpft worden. Die Einheit der Zeit ist geradezu auf die Spitze getrieben, da die Vorgänge auf dem Theater kaum viel rascher folgen als im wirklichen Leben. Auch der Schauplatz bleibt durch vier Akte unveränderlich die große Halle mit ihren düsteren Erinnerungen. Es war viel technisches Geschick von Nöten, um jeden Dekorationswechsel bis zum letzten Aufzug zu vermeiden, wo solche Änderungen dann keineswegs mehr stören, vielmehr die Monotonie abwehren. Das drohende Erlahmen des Interesses, sobald das Kommende sich bereits erraten läßt, soll durch einen neuen spannenden Stimmungserreger verscheucht werden. In meinem Buch über Ibsen wurde zuerst ausgeführt, wie er die drei Einheiten für das moderne Gesellschaftsdrama wiedererweckt, erneuert und bereichert habe. Die Einheit des Ortes wird bei Ibsen ganz so zur Einheit der Örtlichkeit, wie schon in „Emilia Galotti", im „Nathan", im „Tasso", in der „Braut von Messina" und in der „Ahnfrau". Die geringe Personenzahl der „Ahnfrau" wurde dem gespenstigen Hereindämmern zu Liebe gewählt. Aus der gleichen Rücksicht wurden die Nebenfiguren (Hauptmann, Soldat, Kastellan)

etwas farbloser gehalten, um nicht zu lebhaft an die Welt jenseits der Schloßmauern, wie an die Alltäglichkeit zu mahnen und dadurch den unheimlich-drückenden geheimnisvollen Zauber abzuschwächen. Weist „Sappho" eine noch bescheidenere Kürze des Personenverzeichnisses auf, so lag der Grund in dem Streben nach tunlichster Einfachheit und Klarheit der Verhältnisse. Späterhin bewies Grillparzer wiederholt, vor allem im „Ottokar", daß er als dramatischer Feldherr auch größere Massen zu beherrschen, zu lenken und durch kluge Dispositionen zum Siege zu führen verstehe. „Iphigenie" und „Tasso" enthalten nur die für diese Stoffe unentbehrliche Fünfzahl der Figuren. Man bewundert dabei die hohe Kunst der Szenenführung, die es ermöglicht, mit diesem Minimum von Personen das dramatische Auslangen zu finden, aber so lebhaft diese Anerkennung bei Beurteilung des Gelesenen ist, beim Hören und Sehen empfindet man es eher als Mangel denn als Vorzug. Ein taurischer Krieger oder eine dienende Priesterin, ein Gärtner des Herzogs oder ein Kavalier seines Gefolges würden auf der Bühne sehr zur Lebendigkeit des Bildes beitragen, denn nichts ist da notwendiger als das anscheinend Überflüssige. Jeder Charakter muß im Organismus des Dramas seine Funktion zu erfüllen haben, sodaß eine Lücke bliebe, würde er ausgeschieden, doch seine Notwendigkeit darf nicht störend in die Augen springen. Wir sollen uns nicht unwillkürlich sofort Rechenschaft geben, zu welchem Zweck sein Vorkommen unbedingt erforderlich sei. Das Planvolle, Zielbewußte des poetischen Entwurfs darf nicht zu erkennbar in den Vordergrund treten, sonst empfinden wir es als ein Künstliches, Gemachtes. Wie die Natur ihre Zwecke nicht stets auf dem kürzesten Wege und mit dem geringsten Kraftausmaß zu erreichen trachtet, sondern mit vollen Händen Samen verstreut, von denen nur der kleinste Teil aufgeht, so muß im Dichtwerk eine gewisse Fülle herrschen, wodurch das kahle Skelett des dramatischen Grundrisses erst mit dem blühenden Fleisch des Lebens umkleidet wird. Nur dann vermag es auf den Brettern überzeugend wie das Leben selbst zu wirken.

Grillparzer verschmähte es deshalb, sein Drama lediglich mit vier Personen, Sappho, Melitta, Phaon und dem alten Diener, durchzuführen. Um den Eindruck der Kälte und Leere fernzuhalten, wurde zunächst die Figur des Eucharis mit hinein verwoben. Aus dem namenlosen Diener des ersten Aktes erwuchs die charakteristische

Gestalt des Rhamnes. Im letzten Aufzug berichtet ein Landmann die Gefangennahme der Flüchtigen; diese Erzählung hätte allenfalls Rhamnes zugeteilt werden können, doch wurde hierfür absichtlich eine zu den fünf bisherigen Sprechrollen neu hinzutretende Figur geschaffen, um gegen Schluß eine kleine Auffrischung zu gewähren. Sapphos Dienerinnen und Sklaven, sowie das Volk von Lesbos treten leibhaftig vor uns hin, nehmen lebendigen Anteil an dem, was geschieht. Ihre Haltung der Dichterin gegenüber trägt zugleich zur Erklärung des Charakters der Herrin bei, der so viel liebende Verehrung sicherlich nicht grundlos gezollt wird. „Sappho" bietet, was man in den beiden Dramen Goethes, an denen unsere Tragödie so oft abgünstig gemessen wurde, auf der Bühne vermißt: einen Hintergrund des Lebens, von dem die Gestalten des Vordergrundes sich abheben können und der sie uns zugleich verdeutlichend erklärt. Wo außer den Trägern der Handlung noch eine oder einige Nebenfiguren vorübergleiten, die an der Sache beteiligt sind, ohne doch völlig in ihr aufzugehen, verstärkt dies die Illusion, einen Ausschnitt aus dem wirklichen Leben zu sehen. Allerdings wollte Goethe solche Täuschung gar nicht wecken; ihm tat es genug, intime Seelenzustände in erlesenen Versen vornehmen Geister aufzuzeigen. Der Theaterdichter jedoch, dessen Werk in breiten Schichten wurzeln soll, wird sich derartiger Hilfen nicht entschlagen dürfen. Nicht stets ist die aristokratischere Kunstübung auch die ästhetisch höher zu bewertende. Bei aller Verehrung für den die Weltliteratur lenkenden Genius Goethes wirkt auf eine von literarischer Autoritätenscheu unangekränkelte Zuhörerschaft das Bühnendrama „Sappho" weit stärker als „Iphigenie" oder „Tasso", mag es auch als Buchdrama diesen Schöpfungen schon darum nicht ebenbürtig sein, weil es erst ein Menschenalter später entstand.

Es schwebt ein eigenes Verhängnis über dem Leben unseres Dichters. Überall dort, wo jeder andere freudigste Zustimmung gefunden hätte, erwachte gegen seine Werke irgend ein im Stück selbst garnicht oder nur wenig begründetes Bedenken und betrog ihn um die ungeschmälerte Anerkennung. Es könnte wahrhaftig nicht Wunder nehmen, wäre Grillparzer selbst mit den Jahren gänzlich in jenen finsteren Schicksalsglauben verfallen, den man bereits in der „Ahnfrau" in dieser Ausdehnung zu treffen glaubte. Wie die Bezeichnung als Schicksalstragödie dem literarischen Erfolg der „Ahnfrau" ver-

derblich war, so wurde „Sappho“ die Anschauung gefährlich, sie biete das peinliche, ja widerliche Schauspiel einer älteren, in einen weit jüngeren Mann verliebten Frau. Wäre Sappho, wie die angesehensten Literarhistoriker annahmen, in Jahren ziemlich vorgerückt, ein alternder Blaustrumpf, der sich in die kräftige Figur eines strammen, blutjungen Burschen vergafft, dann erschiene es unbegreiflich, daß ein solches Drama bei allen Vorzügen der edlen Sprache und des kräftigen Aufbaues je ernst genommen worden sei. Die erste Aufführung (am 21. April 1818) hätte schallendes Gelächter wecken müssen. Tatsächlich ließ sie den Erfolg der „Ahnfrau“ noch weit hinter sich zurück, und hob den Poeten, der damit bewies, er sei befähigt, auch in der klassischen Tragödie Vollendetes zu leisten, auf den Gipfel des Ruhmes. Und doch bot diese Darstellung den Anlaß zu den später so hart umstrittenen Schicksalen des Dramas. Die berühmte Sophie Schröder, welche zu jener Zeit bereits ein Vierteljahrhundert dem Theater angehörte, war die erste Sappho. Daraufhin wurde an anderen Bühnen die Hauptrolle sehr oft der Heldenmutter zugeteilt, weil die Schröder damals in dieses Fach überzugehen begann, Melitta hingegen dem ausdrücklichen Wunsch des Dichters zuwider, der Sentimentalen statt wie am Burgtheater der Naiven (es war zuerst Frau Korn, die Gattin des Phaon-Darstellers) und mit dieser sinnfälschenden Besetzung das Werk auf das schwerste geschädigt. Ursprünglich war aber die Rolle der Schröder garnicht zugedacht, wie Schreyvogels Brief vom 26. September 1817 an Böttiger beweist, aus dem auch hervorleuchtet, daß Schreyvogel sich davor fürchtete, die einflußreiche Tragödin werde die „Sappho“ dennoch spielen wollen. Sie gastierte noch 1818 in Graz und München, 1819 in Leipzig als Sappho. Da konnte in Weimar der Jagemann, der Geliebten des Herzogs, die eben erst Goethe als Intendanten verjagt hatte, die Sappho nicht verweigert werden, obschon sie fast 22 Jahre der Hofbühne angehörte. So entwickelte sich eine Tradition, die sich dann so stark erwies, daß sie schließlich auf Wien rückwirkte und man es hier für ein Wagnis hielt, als Laube die Sappho von der jugendlichen Heroine Charlotte Wolter spielen ließ. Das Stück gewann durch diese Neubesetzung außerordentlich. Auguste von Littrow-Bischoff berichtet in ihren interessanten Aufzeichnungen „Aus dem persönlichen Verkehr mit Franz Grillparzer“, der Dichter sei ihrer Meinung, „daß Sappho, wie sie in der Tra-

gödie erscheint, griechische Frühreife angenommen, etwa fünf= bis sechsundzwanzig Jahre sein mochte" mit den Worten beigetreten: „So hatte ich mir sie gedacht". Wer das Stück unvoreingenommen liest, wird finden, dies widerspreche dem Drama nicht, da Sappho dreizehn Jahre früher „selber noch ein kindlich Wesen" war. Man könne sie also höchstens 28jährig denken und der Dichter führe mit Recht aus, es sei „dem Geist des Stückes entgegen, daß ältere oder reizlose Frauen diese Rolle spielten." Mag Phaon immerhin jünger sein als Sappho, das Peinliche schwindet dennoch aus der Tragödie, da ein Unterschied von wenig Jahren die Liebe der Dichterin zu dem Jüngling keineswegs als Verirrung erscheinen lassen würde. Wer kennt nicht Ehen, wo die Frau etwas älter ist als der Mann, ohne daß dies ihr Glück bedrohte; das berühmteste neuere Beispiel gibt die Musterehe von Karl Marx und Jenny von Westphalen.

Nicht der geringfügige Altersunterschied trennt die beiden, sondern die hohe, geistige Überlegenheit der Frau, die nach jeder Richtung mehr bedeutet als der noch tatenlose Unbekannte, zu dem die von ganz Griechenland gefeierte Dichterin herabstieg. Er kann sie als Göttin verehren, nicht frohgemut als Weib lieben. Das Gefühl der eigenen unbedeutenden Nichtigkeit drückt Phaon an Sapphos Seite zu Boden und führt ihn instinktiv zu Melitta hinüber, die er ebenso überragt wie deren Herrin ihn, zu dem holden Kinde, dessen geistige Dumpfheit die Jugend der Sechszehnjährigen hinreichend erklärt wie entschuldigt.

Drei große Probleme ringen in dieser Tragödie nach individueller Lösung. Das erste, die Stellung des Künstlers zur Welt war im „Tasso" und neuerlich ins Kleinlichere hinabgezogen in Adam Öhlenschlägers „Correggio" behandelt. Andere Künstlerdramen unbedeutendster Qualität folgten rasch. „Tasso" war am 4. Oktober 1816 im Burgtheater inszeniert worden, „Corregio" wurde am 31. August 1815 zum ersten Mal in der Burg gegeben. Da Öhlenschläger im Mai 1817 in Wien weilte und Grillparzer, sich zu jener Zeit mit den Schriften des Dänen beschäftigte, ihn im Salon der Caroline Pichler kennen lernte, mag dieses Zusammentreffen einiges zur Stoffwahl der „Sappho" beigetragen haben. Das zweite Problem, die Vereinigung der Enge häuslichen Glückes mit der Weite allgemeiner Ziele, bedeutet zugleich die Ausdehnung der ersten Streitfrage auf jeden geistig Hochstrebenden. Endlich als

drittes die Frauenfrage im weitesten Sinn, die Frage nach dem Verhältnis der beiden Geschlechter zu einander. Das antike Gewand der „Sappho“ verhüllt in seinen Falten einen sehr modernen Konflikt.

Einige Gelehrte glauben einen Wechsel im Plan der „Sappho“ zu finden, wobei sie sich auf einen Brief an Müllner stützen, in dem Grillparzer mitteilt, er sei gegen das Ende des dritten Aktes krank geworden, habe mit der Arbeit aussetzen müssen und „als ich wieder daran ging, war meine Stimmung und mit ihr mein ganzer Ideengang geändert“. Das klingt sehr plausibel, allein Grillparzer hatte stets ein schlechtes Gedächtnis. Der Brief ist ein Jahr nach Niederschrift der „Sappho“ verfaßt und wird durch das erhaltene Manuskript widerlegt. Man müßte doch an eine Unterbrechung, wenn nicht von vielen Monaten wie beim „Goldenen Vließ“, so von mindestens einer Woche denken. Nun hat Grillparzer während der Arbeit an „Sappho“ die Tagesdaten angemerkt. Es gibt nur ein Manuskript, größere Änderungen sind auf Ergänzungsblättern gesondert niedergeschrieben. Da sieht man, daß der 1. Akt am 1. Juli, der 2. Akt am 6., der 3. am 11., der 4. am 16., der 5. am 21. Juli begonnen wurde. Die drei letzten Akte enthalten Tag für Tag das Datum, am 19. „Zahnschmerzen“ begründet die einzige verzeichnete Pause. Ist im 3. Aufzug überhaupt eine Unterbrechung eingetreten, dann nur an einem Tag, am 14., dessen Datum (vielleicht selbst dies nur zufällig) nicht am Rand bemerkt ist. Damit fällt die Begründung für einen Planwechsel. Wichtigere Änderungen sind im 5. Akt vornehmlich Rhamnes' Rede, ein Einschieben von 35 Versen in Eucharis' Bericht (mit dem fatalistischen Ertönen der Leier) und der Schluß. Ursprünglich ward Sapphos Leiche auf die Bühne gebracht, die laut jammernden Liebenden von Landmann und von Rhamnes („du und er, ihr seid der Theuern Mörder“) moralisch verurteilt, was durch die Zornrede des Rhamnes nun bessernd ersetzt wurde. Jener Brief, auf dessen Motivierung die Selbstbiographie übrigens nicht zurückgriff, ist nur ein Zeugnis mehr für Grillparzers Lust an der Selbstquälerei und für sein Bestreben, das vollendete Werk lieber weit zu unterschätzen als irgendwie zu überschätzen.

1890 (also noch vor dem Erscheinen der „Einsamen Menschen“) meinte ich, eine junge Gelehrte von Ruf könne einem nicht sehr gebildeten, liebenswürdigen Kaufmann gegenüber, auf dessen 22 Jahre ihr Ruhm Eindruck übe, in fast dieselbe Lage geraten, wie Sappho

bei Phaon. Seither hat das Leben solche Konflikte immer häufiger gezeitigt. Die Tragödie der hervorragenden Mathematikerin Sonja Kowalewska, die an spät erwachter Leidenschaft zu Grunde ging, hätte der Sappho entsprochen, wie sie Grillparzer nicht schrieb, wie aber Kritiker, Literarhistoriker und Publikum sie häufig auffassen. Der aufsehenerregende Selbstmord einer berühmten Wiener Sängerin aus unglücklicher Liebe zu einem jungen hübschen Mann, der die Fünfzigerin verschmähte, folgte bald darauf. Komisch fand diese beiden Fälle im wirklichen Leben niemand. Durch Bemerkungen A. v. Weilens in seiner „Geschichte des Burgtheaters" erscheint seither die Annahme zulässig, Grillparzer sei halb unbewußt durch Sophie Schröder zur „Sappho" mit angeregt worden, wie nach anderen Quellen Richard Wagner aus dem erschütternden Leben ihrer Tochter, der Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient, künstlerische Inspirationen zog. Beide dämonisch leidenschaftliche Naturen wurden von Neigungen zu mehr als einem Phaon, ja zu weit schlimmeren, nicht minder unbedeutenden Männern fortgerissen und erlitten bitterste Enttäuschungen. Das angeerbte Blut ließ die schöne Wilhelmine die gleichen Liebessünden begehen, wie die geniale häßliche Mutter, von der sie die überstarke Erotik ebenso wie die grandiose Begabung als Schicksal mit auf den Lebensweg bekam, eine nachträgliche Rechtfertigung der „Ahnfrau". Aber Grillparzer hat eben nur den Keim zur „Sappho" aus dem Erlebnis des Zuschauers bei den Erlebnissen der ersten deutschen Tragödie mitgenommen. Nie dachte er daran, in Sappho die Schröder zu porträtieren, sie sozusagen sich selbst spielen zu lassen. Schreyvogel und ihm war die Schröder für dies Stück nicht einmal recht; Grillparzer hat immer wieder betont, Sappho solle weder alt noch häßlich sein, obschon er gerecht genug war, das unvergleichliche Spiel der ersten „Sappho"-Darstellerin noch als Greis gebührend zu loben. Eigene Empfindungen des Dichters ins Weibliche übertragen, waren nicht minder bedeutsame Keime. Ein starkes, suchendes Verlangen nach Liebesglück stachelte auch ihn, und aus den bitteren Erfahrungen der lesbischen Dichterin spricht Grillparzers eigenes Mißgeschick ahnungsvoll mit:

„Ich hab' gelernt verlieren und entbehren!
Die beiden Eltern sanken früh ins Grab
Und die Geschwister nach so mancher Wunde,
Die sie dem treuen Schwesterherzen schlugen,

Teils Schicksalslaune und teils eigne Schuld
Stieß früh sie schon zum Acheron hinunter.
Ich weiß, wie Undank brennt, wie Falschheit martert;
Der Freundschaft und der Liebe Täuschungen
Hab' ich in diesem Busen schon empfunden:
Ich hab' gelernt verlieren und entbehren!"

Nach vielfach erlittenem Weh mit der letzten Kraft der schwindenden Jugend, mit der ganzen Gewalt eines heißen Herzens klammert sich Sappho an Phaon. Weil der tüchtige, edle Kern ihres Wesens sie hoch über die Alltäglichkeit erhebt, vermag sie mit übermenschlicher Selbstbezwingung die Liebenden segnend auf eigenes Glück zu verzichten. Gelassen zu der geschlechtslosen Wissenschaft oder Kunst zurückkehrend bei ihr vollen Ersatz zu finden: diese Lösung wird einem in seiner Liebe verratenen Weibe von starken Leidenschaften nie gelingen. Selbst der hervorragende Philosoph Auguste Comte suchte in verwandten Herzensbitternissen die Lösung im Selbstmord. Daß sein Versuch fehlschlug, ändert nichts an der Tatsache, auch ihm schien das Leben ohne Liebesglanz wertlos und verratene Liebe unerträglicher als stets unerwidert gebliebene Neigung. Dürfen wir die seltene Seelenstärke, die ein Mann wie Comte nicht besaß, von Sappho fordern? Schon die tiefe Scham aus jenen höheren Sphären zur Leidenschaft für einen Mann, der solcher Liebe nicht würdig war, herabgesunken, von ihm verschmäht zu sein, drängt unwiderstehlich zum Sprung ins Meer, in die heiligende, reinigende Salzflut. Dies ist die einzige dramatisch wie logisch mögliche Entscheidung. Sappho sucht im Tod Erlösung von der Pein ihres Daseins, noch mehr Sühne, Reinigung, die ihr nur so werden kann. Nur ein von aller Poesie verlassenes Philistergemüt würde die Dichterin lieber als eine Art Schwiegermama der jungen Ehe weiterleben sehen, wie sie Phaons und Melittas Kindern Märchen erzählt. Die sinnlich leidenschaftliche Rita, Klein Eyolfs Mutter, sucht Sühne in sozialer Tätigkeit, aber sie hat den Geliebten an keine Nebenbuhlerin verloren, ja Alfred entschließt sich die neue Aufgabe mit ihr zu lösen. König Alfonso reinigt sich im Fortleben, doch Rahel starb und seine Liebe mit ihr. Die sozialethischen Ideale des gereiften Dichters lagen dem jungen Grillparzer auch ferner. Überdies hat Sappho das Werk, das Rita beginnen will, bereits vollbracht und kennt seine Täuschungen, seine Lebenslüge. Nicht um einen opernhaften Schlußeffekt herbeizuführen, aus innerster, tief

tragischer Notwendigkeit rettet sich Sappho aus völlig rein nie wieder auszugleichenden Konflikten, aus dem für immer zerrissenen Kranz des Daseins hinauf zu den hohen Himmlischen. „Sie ist zurückgekehrt zu den Ihren."

„Sappho" bedeutet in gewissem Sinne eine Frage, auf welche erst „Libussa" die Antwort gibt. Die Frage nach dem richtigen Verhältnis der beiden Geschlechter zu einander beschäftigte Grillparzer als modernen Dichter bereits sehr nachdrücklich. In der „Ahnfrau" folgt Berta unbedingt dem überlegenen Willen des Mannes; Sappho ist viel zu hoch entwickelt, als daß ihr gleiche, demütig sich unterwerfende Fügsamkeit möglich wäre, so heiß sie danach ringt. Sie möchte ganz Phaons Geschöpf werden, aber er bleibt stets das ihre, selbst wo er sich wider sie empört. Melitta erlangt mühelos, worum Sappho so inbrünstig als vergeblich sich müht, weil ihr die schüchterne Schwäche eignet, nach deren Schein die Herrin so eifrig hascht. In der „Medea" steht die Kolcherin mit ihrem überlegenen Wissen neben dem bloß tapferen Jason ähnlich wie Sappho neben Phaon, zu Kreusa zieht es jenen wie diesen zu Melitta. Mit der Verdrängung Margaretens, der Verführung Bertas und dem Trug Kunigundens spielt im „Ottokar" die Frauenfrage in Ehe und Eherecht bedeutsam mithinein. Edrita entflieht der aufgezwungenen Heirat, um eine echte Neigungsehe zu schließen. In der verstoßenen Vasthi des „Esther"-Fragments grüßt ein ähnlicher Konflikt von ferne. Eine andere Variation der Ehefrage bietet die „Jüdin von Toledo". Don Cäsar im „Bruderzwist" möchte leichtlich gegen Lucretia ein Unrecht begehen, wie es sein Vater, der Kaiser, einst an seiner Mutter verschuldete. „Libussa" endlich weist die wünschenswerteste Kombination als Ziel dieser Irrfahrten auf, das geistig hervorragende Weib in treuem Bunde mit dem geistig nicht minder bedeutenden, an praktischer Tüchtigkeit überlegenen Manne. So gelangt die in der „Sappho" zuerst kräftig angeschlagene Dissonanz in „Libussa" zur reifsten harmonischen Lösung.

Als realistischen Tragiker zeigt Grillparzer zunächst die Charakteristik Melittas. Er verhehlt sich nicht, daß die Kunst des Dramatisierens oft darin besteht, die Personen aussprechen zu lassen, was sie in Wirklichkeit nur dunkel fühlen, daß sie dies jedoch so tun müssen wie lebendige Menschen und nicht wie Figuren einer Literaten-Tragödie. Der knappe, unwillkürliche Naturlaut wirkt auf

der modernen Bühne überzeugender als die kunstvollste Rede. Die glänzendste Rhetorik wird an dem heftigen Aufschrei eines gequälten Herzens zu schanden. Wo Luise (in „Kabale und Liebe") vor Lady Milford dem Geliebten entsagt, äußert sie ihre Gefühle in schwungvollen Worten; so mußte es aus dem Geiste jener tränenselig empfindsamen Zeit heraus sein. Auch Melitta kann den Teuern nur „mit Haken der Hölle von ihrem blutenden Herzen reißen", aber sie preßt alle ihre Empfindungen in die wenigen Worte, die sie „umkehrend und Sapphos Knie umfassend" hervorstößt:

„Ich bin es, Sappho! Hier die Rose, nimm!
Nimm ihn, mein Leben nimm! — Wo ist dein Dolch?"

So spricht die Natur, so hat sie immer gesprochen, und dem Wesen des Naturkindes zeigt sich bloß dies angemessen.

Diese Artung Melittas äußert sich gleich in der ersten Szene, einem technischen Meisterstück. Mit einem Schlage führt des Rhamnes Freudenruf in die Handlung ein. Nichts natürlicher, als daß er im Frohgefühl des Stolzes, unwillig, weil Melitta die Bedeutung des herrlichen Augenblicks nicht sofort erfaßt, in beschwingter Rede Sapphos Preis verkündet, wobei der Zuschauer schnell erfährt, wer Sappho sei und daß sie eben als Siegerin von Olympia heimkehre. Zugleich tritt uns Melitta als geistig wenig entwickelt entgegen. Sie vermag sich die nahe genug liegende Deutung dessen, was den ruhigen, ernsthaften Hausverwalter so in Erregung setze, nicht zu geben. Als sie ihn versteht, erwidert sie auf seinen Hinweis: „Seht ihr den Kranz?" „Ich sehe Sappho nur." Da spricht wieder das innig Liebenswürdige und Anziehende ihres Charakters. Rhamnes erblickt vor allem das Zeichen des Ruhms, Melitta nur die nach langer Abwesenheit Rückkehrende. Ihre Freude wäre nicht minder echt, hätte Sappho sich auch keinen Kranz des Siegs vor ganz Griechenland errungen. Rhamnes freut sich dieses Erfolges aus dem individuellen Grunde ganz besonders, weil er der erste Lehrer der Gebieterin in jener Kunst war, die sie nun so hoch erhob. Er fühlt sich durch Melittas Nichtbeachtung des großen Ereignisses mitbeleidigt und schickt sie ins Haus zurück. Damit verbindet sich ein anderer tiefer Zug. Er, der Getreueste, erachtet es für unpassend, daß Frauen an der öffentlichen Huldigung für Sappho teilnehmen, des Weibes Platz sei im Hause, nicht auf dem Markt.

Trifft dies zu, dann überschreitet es die Grenzen des Geschlechtes noch weit mehr, Gegenstand dieser lauten Feier zu sein. Damit klingt sogleich die Frauenfrage leise mahnend an. Schon hier ruht der Keim für alle späteren Verwicklungen, soweit sie sich daraus ergeben, daß Sappho über die ihren Mitschwestern zugewiesene Stellung so hoch emporstieg. Auch das erste erregende Moment tritt hier ein mit Melittas Frage nach der „glänzenden Gestalt" an der Herrin Seite. Damit wird unsere Aufmerksamkeit, noch ehe er erscheint, auf Phaon hingelenkt. Zugleich schließt sich die staunend begeisterte Schilderung an, durch welche der Eindruck erklärlicher wird, den sein Anblick bei Sappho in Olympia hervorbrachte. Möchte Melitta nun trotz Rhamnes' Drängen verweilen, dann mag die unbewußt bereits sich regende Neigung für den Jüngling, obschon sie ihn jetzt sicherlich bloß bewundert wie ein schönes Bild, nicht minderen Anteil daran beanspruchen als ihre Zärtlichkeit für die mütterlich um sie besorgte Gebieterin. So viel und noch mehr bergen diese 40 Verse; es ist da wie bei der „Jüdin von Toledo", wo in der ersten Szene gleichfalls das ganze Stück entrollt wird.

Wie schön entwickelt sich in dem anscheinend handlungsarmen ersten Akt, den Müllner gestrichen sehen wollte, das innere Verhältnis der Hauptpersonen zu einander; zumal für die Erkenntnis von Sapphos Wesen ist er psychologisch unentbehrlich. Sie steht an einem verhängnisschweren Wendepunkt des Lebens. Noch entschwand ihr die Jugend nicht, noch prangt sie in sieghafter Schöne, aber es ist nicht die Schönheit der sich erschließenden Blüte, nein, jene der vollen Rose, kurz ehe sie beginnt sich zu entblätiern. Schauernde Ahnung rauhen Herbsthauches streicht über ihre bange Seele. Sie will nicht verwelken, ohne genossen zu haben, und das ersehnte Glück mied doch ihren Pfad. Sie muß es rasch herbeizwingen, ehe es zu spät. Was ihr wurde, war der Ruhm, das eitle, nichtige Surrogat des Glücks, unfähig, Freude und Behagen zu gewähren. Den Hochsinn, der sich mit der Leistung begnügt, auf Glück und Ruhm zugleich verzichtend, kennt Sappho nicht, weil sie Künstlerin und weil sie Frau ist. Das Höchste an äußeren Ehren erreichte sie, um desto schmerzlicher zu empfinden, wie wenig Befriedigung ihr der „unfruchtbare Lorbeer" verschaffe, lang begehrt und endlich in der Erkenntnis empfangen:

„Kalt, frucht- und duftlos drücket er das Haupt,
Dem er Ersatz versprach für manches Opfer.“

Mit heimlichem Grauen denkt sie der öden Zukunft. Allein soll sie weiterwallen, geehrt, bewundert, aber nicht geliebt. Da begegnet ihr Auge dem Blick glühender Begeisterung des schönen Phaon, und wie ein Blitzstrahl schlägt es in ihre Seele. Der ist's! Das heiße, rasende Verlangen nach Liebesglück, er wird es stillen.

Die holde Täuschung währt nicht allzulange. Rasch überschleichen sie Zweifel und Bedenken. Sie ist bestrebt, alles Hemmende hinwegzuräumen, eben weil sie sich so eifrig müht, fühlt sie aber im tiefsten Innern, es sei unmöglich. Darum seufzt sie voll schmerzlicher Bangigkeit auf:

„Weh dem, den aus der Seinen stillem Kreise
Des Ruhms, der Ehrsucht eitler Schatten lockt.“

Hier tönt uns schon vernehmlich der Warnungsruf entgegen, welcher das Grundmotiv des wenige Wochen danach begonnenen, erst nach anderthalb Dezennien vollendeten Märchenstücks „Der Traum ein Leben“ abgab. Sappho freilich darf nicht mit Rustan verglichen werden. In ihr lebt wirkliche Größe, darum folgt ihrer Höhe „der tiefe, der donnernde Fall“, wo es dem Jäger leicht wird, sich zu verhüllen in seiner Schwäche. Der unbefriedigte Ehrgeiz kann sich bescheiden lernen, das Ungenügen am wohlerworbenen Ruhm zehrt als unheilbare Krankheit am Mark des Lebens. Grenzen des Menschlichen sind hier scharf gezogen: genieße in kleingeistiger Selbstzufriedenheit oder entsage, um höheren Zielen nachzustreben. Wehe jedoch, wem auf der einsam traurigen, gefahrvollen Fahrt der Mut entsinkt! Umsonst trachtet er, sein Boot rückzulenken zum lauten Schwarm, ein Fremder steht er unter Fremden, denn nicht gleiches Blut, nur gleicher Sinn verbündet. Eine unübersteigliche Scheidewand bleibt aufgerichtet:

„Wen Götter sich zum Eigentum erlesen,
Geselle sich zu Erdenbürgern nicht;
Der Menschen und der Überird'schen Los,
Es mischt sich nimmer in demselben Becher.
Von beiden Welten eine mußt du wählen,
Hast du gewählt, dann ist kein Rücktritt mehr.“

Dies ist Grillparzers Ansicht über das Verhältnis des Künstlers zur Welt: nur wer das Glück des Lebens entschlossen opfert,

vermag Großes zu schaffen. Aus dem Reich der Ideale führt keine Brücke auf diese Erde zurück. Wer wie Sappho strebt, sich

„Beider Kränze um die Stirn zu flechten,
Das Leben aus der Künste Taumelkelch,
Die Kunst zu schlürfen aus der Hand des Lebens,"

muß an diesem Bemühen, Unvereinbares zu vereinen, zu Grunde gehen. Die Rosen, welche Phaon und Melitta brechen, drücken Sappho ihre Dornen in die Brust.

Noch im Spätherbst 1819, in dem Gedicht „Der Bann" verdammt die erzürnte Fürstin des Lebens den Dichter, der ihre Schwester, die Kunst, vorgezogen, ähnlich wie Sappho sich geschädigt fühlt:

„Die dich liebt, flieh'; die du begehret,
Sie schaudere zurück vor dir,"

das waren Sapphos Enttäuschungen, die Könige zu ihren Füßen sah und abwies, weil sie ihr nichts waren, dort aber, wo sie in Leidenschaft entbrannte, keine echte Gegenliebe traf, eine Schicksalsironie, die als Fluch an so manchem haftet. An Phaon bestätigt sich im Stück die zweite Hälfte jener Strophe:

„Und sagt sie: Ja, hat sie gewähret,
So töt' ihr Ja dir die Begier!"

Grillparzer stattet seine Gestalten wie jeder wahre Dichter mit selbsterlebten Zügen reichlich aus. Auch Sappho peitscht „der wilde Dämon Phantasie" rastlos durchs Leben, und vor seiner Herrschaft sucht sie Ruhe im Tode, vielleicht in der geheimen Angst, bei fernerem Dasein der weihevollen Stimmung, in der sie scheidet, so wenig treu zu bleiben, als es ihr bisher gelang, ihr stürmisches Temperament dauernd zu bändigen. Denn Sappho ist noch jung, zu jung, um sich künftig ganz sicher zu fühlen, nicht jung genug, um frische Hoffnungen bald wieder leichtgeherzt hegen zu können. Wird von den Alltagsdramatikern der Altersunterschied so groß gewählt, daß jede Möglichkeit einer dauernd beglückenden Vereinigung fehlt, wie der Greis, der die Jugendliche begehrt (selbst Hauptmann geht in „Kaiser Karls Geißel" diesen allzu oft betretenen Weg), so müßte ein feinerer Kopf den tragischeren Fall vorziehen, wo der Mann etwa 15 - 20 Jahre mehr zählt, wo er also an diese Möglichkeit noch glauben darf, wo auch das Mädchen daran glauben mag und schließlich die natürliche Differenz doch die

stärkere ist. So handelt Grillparzer. Bancban, der als Beschützender, nicht als Begehrender neben Erny steht, ist eine ganz aparte Gestaltung. Sappho zählt bloß vier oder fünf Jahre mehr als Phaon. Noch wäre es denkbar, möglich, durchführbar, fast ist's schon verwirklicht, und da scheitert es doch an der unerwartetsten Klippe. Um so tiefer und wahrer wird dadurch Sapphos Verzweiflung, gewaltsame Besinnung, scheinbar völlige Überwindung, die doch zum Tode fliehen muß, um für sich selbst noch mehr als für die andern rein zu werden.

Ein feiner Zug der Symbolik liegt darin, wenn Sappho zu den Göttern flehte, sie wieder der neben ihr stehenden Melitta gleich werden zu lassen. Solche leichte Schattierungen bereiten bei dem Tragiker Österreichs, dessen geniale Technik selbst der ihm meist abgeneigte Wilhelm Scherer begeistert feierte, stets auf das Nahende vor. Weil die Dichterin ahnt, wie peinlich ihre innerliche und äußerliche Überlegenheit dem unbedeutenden, ruhmlosen Jüngling werden müsse, bezeichnet sie ihn sogleich ihren Dienern als Herrn, preist sie den Landleuten seine Gaben in überschwänglicher Weise (daß er „von den Besten stammt", widerlegt seine eigene Aussage, und daß er „kühn sich zu den Besten stellen mag", bleibt unerwiesene Behauptung) sucht sich in jeder Weise tief unter seinen Wert hinabzudrücken, ihn über sich emporzuheben. Ihre Liebe verblendet sie anfangs so sehr als nach dem zweifellos gewordenen Abfall Phaons ihr Haß.

Darf man deshalb behaupten, Melitta und Phaon würden vom Dichter ins Unrecht gesetzt, er vollstrecke an ihnen gar einen poetischen Justizmord? Sappho schilt den Phaon hart als Undankbaren, doch Melitta vollends ist ihr eine „listige Buhlerin, die spinnenähnlich ihren Raub umgarnte", wodurch diese Äußerung sich ebenso unzweideutig als lediglich subjektive Ansicht der Schwergereizten kennzeichnet, wie ähnliche Worte des verstörten Tasso über die Prinzessin und den Fürsten. Melittas und Phaons Liebe, ihr Streben nach Vereinigung wird stets als ebenso berechtigt wie Sapphos Wünsche dargestellt: jeder hat an seinem Platze recht, wie die Unparteilichkeit des Poeten dies fordert. Der wahre Dramatiker drückt zunächst immer die Meinung seiner Geschöpfe aus, nicht die eigene. Auch des Rhamnes große Rede im Schlußakt bildet da keine Ausnahme, obzwar man wirklich unbillig genug gegen Grill-

parzer war, ihn mit Schriftstellern zu verwechseln, wie Dumas oder Sudermann (Graf Trast in der „Ehre“), die eine Figur lediglich als ihr Sprachrohr mißbrauchen. Der Vorwurf wäre hier noch unbegründeter, als wenn er gegen Lona Hessel in Ibsens „Stützen der Gesellschaft“ oder Lot in Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang“ erhoben würde. Hätte Grillparzer das Verdikt jener Rede über Phaon als gerecht hinstellen wollen, so wäre sie etwa einem der Landleute zugeteilt worden, die, obschon zu Sappho neigend, doch minder parteilich sind als deren ältester Diener und einstiger Lehrer, der von Anbeginn Phaons Erscheinen ungern sah und nun von seinem Dolch am Leben bedroht war. Jeder Gerichtshof würde die Aussage eines solchen Zeugen nur mit großer Vorsicht benutzen, zumal Rhamnes in jenem Augenblick in höchster Erregung spricht. Während der treue Hausverwalter für das Leben der vergötterten Herrin zittert, erkühnt sich Phaon auszurufen, er verachte die Drohungen Sapphos wie diese selbst. Bricht Rhamnes nun entrüstet los, dann verkündet er gewiß nicht den Wahrspruch des Dichters. Berechtigung mangelt seinen Donnerworten keineswegs, so daß Phaon trotz aller Übertreibungen sich ihnen beugt. Sollte Phaon aber als Sapphos Mörder, als der Götter Feind gelten, würde dann der Schluß, wo Sappho selbst die Liebenden vereint und der Götter Segen für sie erfleht, die Zuschauer nicht als grobe Verletzung ihres sittlichen Gefühls befremden? Sapphos Ende wäre so betrachtet eine unsinnige Don Quixotterie, nicht der heroische Aufschwung einer vornehmen Seele. Derlei Interpretationen des klaren Textes der Dichtung sind durchaus abzuweisen. Im Zorn nannte Sappho den geliebten Flüchtling einen Verräter und beschuldigte ihn des schwärzesten Undanks, während sie ihm als heuchlerische Circe, als gifterfüllte Schlange galt. Beider maßloses Toben soll durch die Heftigkeit ihrer Wutausbrüche nur die Zweifelstimme im eigenen Innern übertönen, die ihnen zuruft, dies entstellte Bild sei nicht das Konterfei des vormals geliebten Wesens. Noch aus dem Sturm der Leidenschaft tauchen im letzten Akt alte Klänge wieder empor, an frühere Zeit mahnend und die Lösung vorbereitend, ob auch die schäumenden Wogen des Gefühls sie rasch hinabschlingen. Phaon gelangt zuerst zu klarer Einsicht in die Wirrungen des eigenen Innern, die zu ergründen für ihn freilich minder schmerzlich ist als für Sappho. Sobald der Dichterin das

Gleiche gelang, erkennt jedes leicht, worin es gefehlt und warum es fehlen mußte. Die Notwendigkeit des Geschehens leuchtet sowohl in den Handelnden als für die Zuschauer auf.

Das Kind Melitta (auch nach unserer Ansicht ist sie um zehn, vielleicht selbst zwölf Jahre jünger als Sappho zu denken) gilt sogar dem ergrimmten Rhamnes als „Genossin scheints der Tat mehr als der Schuld", wobei er an bewußten Frevel gegen ethische Gebote denkt. Eine hiervon scharf zu sondernde tragische Schuld lud Sappho auf sich. „Sappho" ist vorwiegend eine Tragödie der Liebe. Nach einer Richtung darf sie den Vorzug vor den meisten ähnlichen Werken beanspruchen: es sind darin die wichtigsten Variationen dieser Leidenschaft gleichzeitig geschildert, nicht bloß die heiße Neigung eines jungen Paares. „Sappho", obzwar in den Formen beabsichtigter Klassizität, bleibt doch das Werk eines modern empfindenden Künstlers neuartiger Probleme. Die Kühnheit tragischer Synthesen, die Volkelt an Grillparzer so hoch schätzt, offenbart sich schon in der „Sappho". Das Thema der letzten Liebe ist hier mit tragisch-ernstem Mitempfinden gestaltet, wo minder tiefen Poeten die dankbarere Aufgabe, erste Liebe zu schildern, genügt. Sapphos Herz erfährt nach manchen Enttäuschungen früher Jugend noch einmal die Macht des Eros in verheerendem Ausbruch der Leidenschaft, Phaon fühlt für sie nur die Neigung des Probepfeils, der das Herz ritzt und für seinen echten Trieb, die Liebe zu Melittion, empfänglicher macht, Melitta liebt mit jener Ausschließlichkeit, die „sterbend das Ergriffene nur verläßt".

Grillparzer erzählt, er habe als ganz junger Mensch einmal geäußert, er liebe, aber er wisse noch nicht wen. Dieser Ausspruch kennzeichnet den Zustand erwachter, scheu sich regender Geschlechtsreife in seiner psychologischen und physiologischen Bedingtheit vortrefflich. Vage, unfaßbare Gefühle forschen nach einem Gegenbild in der Wirklichkeit und klammern sich an die erste ungewohnte, glänzende Erscheinung, sie ist die Kleiderpuppe, über welche der Liebebedürftige die schimmernden Gewänder seiner Phantasie hängt. Nicht der reale Mensch, ein erträumtes Ideal jeglicher Vollkommenheit wird da abgöttisch verehrt. Die seither veröffentlichten Notizen zum „Faust" brachten die Schilderung eines „jungen Menschen beim Erwachen der Leidenschaft" (1811): „Wir lieben in der Zeit nur das Bild, das unsere Phantasie malt; das Mädchen, das wir

zu lieben glauben, ist nichts als die Leinwand, auf welche jene die Farben aufträgt. Ich hörte einmal von jemand sagen (oder war ich es selbst?), er sei verliebt, er wisse aber noch nicht in wen. Ich habe nie etwas gehört, was wahrer und den Jüngling charakterisierender wäre." Dieser Art erster Neigung entspricht Phaons Liebe für Sappho, die der Werdende so manches Jahr in sich ausgebildet, indes er bloß ihre Lieder kannte. Wenn ihm „Sapphos Bild in den lichten Wolken schwamm", dann war dies ein nirgends als in seinem Hirn lebendes Phantom. Sobald er zur Besinnung kommt, muß die Entzauberung dem Rausch der Tage von Olympia folgen, weil ihn das Aufblühen seiner Sehnsucht nach Melittion erst darüber belehrt, wie sehr dies Ausgefülltsein von einer Empfindung jene Gefühle überrage, die er Sappho entgegenbrachte. Darum rechtfertigt er sich späterhin der Gekränkten gegenüber:

> „Wenn ich dir Liebe schwur, es war nicht Täuschung,
> Ich liebte dich, so wie man Götter wohl
> Wie man das Gute liebet und das Schöne."

Sappho dringen diese Worte zum innersten Herzen. Da setzt die Wandlung ihres Wesens ein, die sie nach manchem Schwanken ihr Selbst wiederfinden läßt. Wo Phaon ihr mit der naiven Gläubigkeit der Jugend huldigte, die vom Wechsel der Gefühle noch nichts ahnt und ewig zu lieben vermeint, was eben ihr Auge entzückt, da waren in der Lesbierin die bösen Erinnerungen an die Vergänglichkeit jeder Empfindung wach. Sie zitterte von Anbeginn um dies Glück, um so stärker, weil ihrem scharfen Sinn nicht entging, daß Phaon ihr statt lodernder Glut scheue Hochachtung und Verehrung entgegenbringe, in ihr ein Wesen aus einer höheren Welt erblicke, vor dem man kniet, ohne sich ein rechtes Herz zu ihm fassen zu können. Schlimme Ahnungen quälen sie, die sich nur zu rasch erfüllen. Darum betet sie zu Aphrodite, ihren Kummer zu lösen:

> „Hilf mir erringen, nach was ich ringe,
> Sei mir Gefährtin im lieblichen Streit."

Phaon, erst völlig vom Glück geblendet, an die Seite der so lange still verehrten göttlichen Erscheinung emporgehoben zu sein, sehnt sich bald nach Besinnung und Klarheit, „um ganz zu sein, was ich zu sein begehre", denn er wird von ihrer schrankenlosen Zärtlichkeit nicht sowohl beglückt als erdrückt. Die Wirklichkeit gleicht dem Phantom nicht allzu sehr. Er strebt ihr mit gleicher

Liebe zu vergelten. Umsonst, an allen Toren pochen erst unsicheres, dumpfes Staunen, dann Zweifel, bald Reue an. Nach der Stätte der Jugend zieht es ihn und als ihr Geschöpf müßte er auf Lesbos bleiben. Verwandte, Freunde, Heimat soll er einer Frau opfern, die er bewundert, ohne für sie zu entbrennen. Er fühlt mit innerer Pein, wie er um so kälter wird, je mehr er sich müht, warm zu scheinen. Das unverhoffte Glück enttäuscht, weil Phaon sich über sich selbst getäuscht hat. Es ist ja ein ziemlich typischer Fall, daß Verbindungen mißglücken, in denen ein Teil den anderen als den geistig Höherstehenden begehrte, um sich in Brautstand oder Ehe zur eigenen Überraschung zu überzeugen, wie wenig ihm geistige Bedeutung eigentlich gelte und wie unerträglich sie schließlich für seine anders gerichtete Veranlagung werde. Das ist es, was Phaon spät erst sich und Sappho eingesteht.

Unzufrieden mit sich selbst, begegnet er der holden Knospe Melitta und in einer von dem feinsten Duft keuscher Herzenseinfalt umflossenen, bezaubernden Szene entdecken die beiden ihr Herz. Halb unbewußt, doch um so unwiderstehlicher zieht es ihn zu dem lieblichen Kinde. Vor Sappho dünkt er sich ein Nichts, ihr muß er alles verdanken, die Sklavin aber ihm; sie mit dem unaufgeschlossen dumpfen Sinn taugt zu ihm, nicht die geistesklare, geistesstolze Dichterin. Rhamnes irrt. Nicht durch die Gaben der Gebieterin wird Melitta Phaon teuer, nein, durch angeborenen Reiz, durch jugendfrische, stille Anmut, die ihr überall Freunde werben. Sappho steht so hoch, daß sie den Jüngling, der nie hoffen kann, sie zu erreichen, dadurch erniedrigt; sie müßten beide unselig werden, denn „nur das Gleiche fügt sich leicht und wohl". Statt der scheuen Bewunderung des Lorbeers, den Sappho sich errungen, einen durch Körperkraft und Geschicklichkeit in Olympia selbsterworbenen Kranz in Melittas Schoß zu legen, das wäre Phaons rechtes Lebenselement. Dem eltern- und heimatlosen Mädchen kann er alles sein, ein Gott mehr als ein Sterblicher, ihr Besitz wird für ihn das höchste Gut.

Auch Sapphos Neigung war nicht echter als die Phaons. Sie liebt in ihm den Repräsentanten der Jugend, die ihr zu entschwinden droht, ein von ihrer Phantasie verschwenderisch ausgestattetes Idol; für sie gilt, was sie von ihm sagt: „Du schmückest mich von deinem eigenen Reichtum." Beide haschten nach Schatten, Sappho noch mehr als er, sie wollte den Dienst des Himmels und

das Glück der Erde vereinen. Der Versuch mißlang schon ihrer ersten Jugendblüte. Phaon ist förmlich die letzte Karte, die ihr auszuspielen bleibt, darum bangt ihr so sehr vor seinem Verlust und darum kann sie diesen Schlag nicht überleben. Deshalb wehrt sie sich möglichst lange gegen die Erkenntnis, sein Herz nicht zu besitzen und wird durch Melittens unbeabsichtigten Triumph zu so grenzenloser Wut entflammt, daß sie mit geschwungenem Dolch die Rose von der Sklavin fordert. Dieser Ausbruch entspricht völlig ihrem raschen heftigen Temperament, denn Sapphos gelassene Ruhe in den ersten Akten ist eine mühsam erworbene, stets von Furcht gequält, in ihre schroffe Rauheit zurückzuverfallen; erst die Entsagende klärt sich zu milder Gehaltenheit des Wesens ab. Sie berührt sich da zum Teil mit ihrem Schöpfer, der sich anfänglich Gewalt antat, um getreu dem Vorbild Goethes zu schaffen. Darum trägt der Ausgang des ersten und zweiten Aktes episch-lyrischen Charakter, während später, wo er wieder Grillparzer zu sein wagt, stark bewegte, leidenschafterfüllte Handlung in kräftigen Abschlüssen gipfelt. Sappho, die sich so weit vergaß, dem Leben der Dienerin zu drohen, Melitta dann in Haft nach Chios sendet, den Flüchtigen nachzusetzen befiehlt, sie trennen, das Mädchen gewaltsam als Sklavin zurückhalten möchte, hat durch solch niedriges Verhalten sich selbst befleckt. Sie reinigt sich durch den Tod. Doch auch Phaon bedarf der Entsühnung, wie die Sterbende sie ihm spendet. So hart er gereizt war, die schmählichen Beschimpfungen (und als Gegengewicht wider diese Schmähungen, nicht um die Liebenden ins Unrecht zu setzen, ward des Rhamnes Rede eingeschaltet) sind um so ungerechtfertigter, weil Liebe zu ihm Sappho leitete. Er ist kleiner, egoistischer als Sappho, so wenn er, weit minder als diese herausgefordert, kein Bedenken hegt, den greisen Hausverwalter, der nur seine Pflicht erfüllt, sehr ernstlich mit dem Tode zu bedrohen. Psychologische Notwendigkeit bestimmte beider Tun. Wenn Phaon zu seinem bescheidenen Glück gelangt, wo Sappho untergeht, erfüllt sich damit nur das eherne Weltgesetz, das sich leicht befriedigter Beschränktheit zumeist günstiger erweist als stolzem, hochaufstrebendem Sinn. In der Größe liegt die Gefahr, mit der Weite des Ausblicks schwindet die Möglichkeit der Befriedigung. In den Schranken stillvergnügter Gewöhnlichkeit haust das Behagen am Leben, jenseits derselben ist nur suchendes Tasten, wogendes Ringen, Kampf und Qual ohne Ende.

Sappho wagte den Flug zur Höhe, doch als sie hoch über dem kleinlichen Getriebe der Menschen im blauen Äther schwamm, der Sonne zu, da faßte sie Sehnsucht nach der sichern Erde, nach dem seligen Genügen häuslicher Beschränktheit. In bittern Schmerzensstunden muß sie diesen Schwachmut entgelten. Keine Rückkehr gibt es für den, der einmal gewählt. Von beiden Welten ausgestoßen, schwankt sie in haltloser Pein, bis sie sich den Mut erobert, durch freigewählten Tod der niedern Erde entsagend ihr Bürgerrecht in jenen höheren Reichen des Ideals zurückzugewinnen. So ist sie eine Todgeweihte von Anbeginn. Nur durch den Tod des Geistes könnte ihr das Los werden, dem sie lange heftig zustrebt, nur durch den schließlich erwählten Tod des Leibes vermag sie sich zu ihrer wahren Heimat wieder emporzuschwingen. „Sappho" faßt die Tasso-Frage aus allgemeineren Gesichtspunkten und steigt noch mehr in ihre Tiefen hinab. Wer als Künstler, Forscher, Denker, Staatsmann, Religionsstifter bahnbrechend wirken, wer zu den Führern der Menschheit zählen will, muß auf jenes Glück verzichten können, wie es der Durchschnitt begehrt. Dies ist bloß für die starken Körper und schwachen Geister, ein hochstrebender Sinn setzt sich andere Ziele als solches lauwohliges Behagen. Wer sich jedoch losrang von der Lebensführung der Mehrheit und es dann nicht erträgt, einsam, unverstanden von der wimmelnden Menge seines Weges zu ziehen, wer sich wieder unter den lauten Schwarm mischen will, dessen harrt das Schicksal des Ikarus, des Phaeton. Waren die Schwingen seines Geistes wächsern, so schmelzen sie und er stürzt kläglich zu Boden, wollte er den Sonnenwagen lenken, und ihm mangelte die Kraft, dann entwinden die feuerschnaubenden Rosse sich seiner Führung und jammervoll büßt er sein vorwitziges Beginnen. „Sappho" weist hin auf die nie auszufüllende Kluft zwischen denen, welche die Freuden des Lebens suchen, und jenen, die Rühmenswertes zu leisten bestrebt sind. Dieselbe trübe Ansicht vom Dichterberuf wie im „Abschied von Gastein" (1818) prägt sich in diesem formvollendeten Drama aus. Auch für die lesbische Rhapsodin gilt, was der Poet sich mahnend zu Paris in der „Entsagung" zurief:

> „Des Menschen ew'ges Los es heißt: Entbehren,
> Und kein Genuß, als den du dir versagt.
> . . . .
> Denn der Natur alther notwend'ge Mächte,

Sie hassen, was sich freie Bahnen zieht,
Als vorenthalten ihrem ew'gen Rechte
Und reißen's lauernd in ihr Machtgebiet."

Für die Heldin erschweren sich die Bedingungen des Verzichtes noch, weil sie als Weib in anders denkender Umgebung doppelt hart zu ringen hat. Sappho geht unter, aber nicht als Besiegte, aus freiem Entschluß als Überwinderin scheidet sie; so sühnt sie ihre Abirrungen vom kühnen Pfad jener, die auf der Menschheit Höhen wandeln. Dadurch kommt ein erhebendes Moment in den Ausgang der Tragödie, die von dem herben Los der Einsamkeit hoher Geister Mitfühlenden ergreifenden Bericht gibt.

IV.

Das goldene Vließ I.

(Der Gastfreund. — Die Argonauten.)

Am 28. August 1798 schreibt Schiller an Goethe über die antike Fabelsammlung des Hygin: „Für den tragischen Dichter stecken noch die herrlichsten Stoffe darin, doch ragt besonders die Medea hervor, aber in ihrer ganzen Geschichte und als Zyklus müßte man sie brauchen.“ Schiller fühlte sofort, daß für modernes Empfinden die schreckliche Tat der Kindesmörderin nur dann dramatisch wirksam werden könne, wenn wir sie als letztes Glied einer Kette von Freveln und Vergehungen begreifen, als notwendiges Schlußergebnis der Lebensschicksale Medeens. Die gleiche Empfindung erfaßte auch Grillparzer, als, beiläufig im Juni 1818, zu Baden ein zufälliges Herumblättern in Hedrichs geistesödem mythologischen Lexikon den Medea-Stoff, der ihn sicherlich schon wiederholt beschäftigt hatte, im glücklichen Augenblick poetischer Schaffenskraft neuerlich seiner Phantasie naherückte. So wenig er der trilogischen Form geneigt war, hier erschien sie ihm voll berechtigt. Damit verband sich ein weit über das Schicksal der kolchischen Königstochter hinausgreifender Gedanke. Nicht Medea ist die Heldin der Trilogie, im Mittelpunkt steht eine Idee, deren bedeutsames Symbol das goldene Vließ ward. Bei der ersten Konzeption schon erschloß sich dem Seherblick des Dichters der tiefe geistige Hintergrund, welcher dies Drama weit über die einfache Darstellung eines Menschenloses emporhebt, zur Verkörperung des Loses der Menschheit. Man muß sich erinnern, wie Grillparzer im Herbst 1817, kaum daß er seine Sappho vollendet, bereits den ersten Akt vom „Traum ein Leben“ schrieb und bloß äußerliche, zufällige Umstände die Fortsetzung dieser Arbeit verhinderten. Unverkennbar spinnt

sich der leitende Gedanke jenes Werkes in der Trilogie weiter fort, die nach Sauer im Spätherbst 1817 Gestalt zu gewinnen begann, nur daß wir hier negativ bewiesen sehen, was dort positiv ausgesprochen wird.

Das Vließ sollte nach Grillparzers Willen „als ein sinnliches Zeichen des Wünschenswerten, des mit Begierde Gesuchten, mit Unrecht Erworbenen gelten.“ Ihm selbst schien es, wie ihn ja fast jede Arbeit nach der Vollendung unbefriedigt ließ, als sei „die Darstellung dieses geistigen Mittelpunktes nicht gelungen“. Tritt das Symbol nicht mit grober Deutlichkeit in den Vordergrund, so möchte ich die Ursache nicht in mangelnder Dichterkraft des Schaffenden, vielmehr in seiner Abneigung gegen die Ideendramen als solche suchen. Er mochte das ihm vorschwebende Leitmotiv minder stark betonen, um nur ja nicht in die von ihm so oft gerügten Fehler der Gedankendichtung zu verfallen. Als er ein Menschenalter später seine Autobiographie abfaßte, fiel dem Greise selbst die Ähnlichkeit dieser Grundidee mit jener des damals von Richard Wagner angekündigten Nibelungendramas auf. Das Gold, der Hort, tritt dort viel bestimmter in seiner kapitalistischen Bedeutung als Schatz hervor, bei Grillparzer repräsentiert das Vließ vor allem ideellen Wert; ein „ungerechtes Gut“ soll es sein, dessen heiß erstrebter Besitz jedem zum Unheil ausschlägt, ein Zeichen der Weltherrschaft gleich Alberichs Ring. Lassen auch bei Wagner die lebensvollen Gestalten Siegfrieds und Brünnhildens den Zuschauer an das im Hintergrunde lauernde Symbol oft fast vergessen, so weicht es bei Grillparzer noch weit mehr hinter den fesselnden Charaktergemälden Jasons und Medeens zurück. Jedes der beiden hat sein Hauptmotiv, doch darf man dieses nicht in jenes der Gesamttragödie umdeuten. Der Kampf des Barbarentums mit der Zivilisation, welche Idee in „Libussa“ poetisch minder kraftvoll, philosophisch abgeklärter neuerdings den Kern eines Dramas bildet, und die traurige Wahrheit wie unbefriedigend die in der Jugend begehrten Gaben sich erweisen, hat man sie im reiferen Alter in Fülle, ringen mit dem symbolischen Motiv vom goldenen Vließ um die Herrschaft, teils darin aufgehend und so das Hauptthema stärkend, teils es durch selbständige Geltung verdunkelnd.

Grillparzer zeigt sich wieder Henrik Ibsen verwandt, auch ihm liegt die liebevolle Ausgestaltung der Einzelpersönlichkeiten so am

Herzen, daß darüber zeitweilig das Grundthema des Werkes zurücktreten muß. Der nordische Dramatiker hat übrigens in der „Frau vom Meere" gleichfalls den lockenden Trieb in die Ferne und Weite, den Zug zum Geheimnisvollen, der in den beiden ersten Teilen des „Goldenen Vließes" von großer Bedeutung ist, als Hebel einer Bühnenhandlung benützt. Unser Dichter erklärte wohl ohne Umschweif, ihm sei die Aufgabe, den Charakter Medeens in seiner Trilogie organisch durchgeführt zu entfalten, am interessantesten gewesen, und nicht viel mindere Sorgfalt wandte er dem Jason zu, auf den er manche Züge des eigenen Wesens übertrug.

Das Vorspiel „Der Gastfreund" war nach allen drei Richtungen unbedingt erforderlich. Hier setzen Schuld und Frevel ein. Das goldene Vließ erweist da am deutlichsten seine magisch anziehende verderbliche Macht. Medea, das noch unbedenklich selbstsichere, wildtrotzige Königskind, erfährt die erste Wandlung ihrer Art. In Phryxus erblicken wir das hellere, lichtere Bild des jugendlichen Helden, eine künstlerisch notwendige Kontrastfigur zu dem Jason des letzten Teiles. Aietes büßt durch die „Argonauten", was er am Gastfreund verschuldet, wie Jason und Medea in Griechenland entgelten müssen, was sie in Kolchis gefehlt. Die Verursachung des Geschickes der Handelnden durch ihre eigenen Taten ist da unleugbar. Phryxus hingegen hält man für rein von jedem Anhauch unbilliger Absicht, eben darum soll der jammervolle Tod dieses Schuldlosen sich so fürchterlich rächen. Das Aufweisen der tragischen Schuld bei den einzelnen Personen der Dramen wird mit Recht als kleinlich kriminalistisch verschmäht, ja geschmäht, wo es in der Weise trocken juridischer Abwägung geschieht, doch in diesem Fall sind vielmehr jene die Kriminalisten, welche Phryxus' unbegreiflich hartes Los so stark betonen. Grillparzer selbst hielt an der Idee der tragischen Schuld theoretisch und praktisch fest.

An das Vließ knüpft Schuld und Vergeltung stets an. Aus Begier nach dem goldenen Fell erschlägt Aietes den Fremden. Es wäre nun ziemlich widersinnig, hätte Phryxus friedlich durch ein Geschenk des Gottes Peronto das Widdervließ erlangt. Die symbolische Bedeutung des goldenen Schmuckes als Zeichen des ungerechten Gutes wäre dadurch vernichtet. Nicht als freie Gabe empfing es der Hellene. Als gehetzter Flüchtling im delphischen Tempel, vor dessen Toren der Mord auf ihn lauert, erblickt Phryxus

das Bild des unbekannten Himmlischen. Der Wunsch, der fremde Gott möge sich hilfreich seiner annehmen, da ihn die heimischen Gottheiten verließen, wird im Traum zum Vater des Gedankens. Moderne medizinisch-psychologische Ideen über Wunscherfüllung im Traum, die seither auftauchten, stimmen sehr gut zu meiner Deutung, und das Wesen des Traumes beschäftigte Grillparzer viele Jahre hindurch. Kühn und eigenmächtig dies Nachtgesicht deutend, reißt der Erwachende auf eigene Gefahr das Vließ an sich. Wollte der Gott es ihm reichen, dann hätte der Morgen das Widderfell losgelöst in den Händen des Schlummernden finden müssen. In der „Melusine", die einen ähnlichen Traum bietet, der Raimunds Sehnsucht entkeimt, ist der Ring auf der Brust des Erwachten das Unterpfand, die himmlische Erscheinung sei mehr als Traum gewesen. Damit ist Grillparzer selbst als Kronzeuge geführt, daß nicht Peronto das Vließ in den Besitz des Flüchtlings geben wollte. Ein unzweideutiges, klares Zeichen erblickte Phryxus in der Traumbegebenheit selber nicht. Er verübte tollkühnen Tempelraub, „deutete des Gottes Rat" und die Einsamkeit nützend nahm er, was sich „rätselhaft" ihm bot. Erst das Gelingen des verwegenen Streichs weckt seine sichere Zuversicht, die ihn dann ins Verderben stürzt. Weil er von nun ab „blind dem Schicksal" traut „statt mir selber", als auserkorener Götterliebling besonderen Schutz zu genießen wähnt, fällt er in das unschwer zu vermeidende Verräternetz. Soweit ist es das gerade Gegenteil der Schicksalstragödie: kein voraus bestimmtes Los, vielmehr Phryxus' Wahnglaube eines über ihm waltenden Schicksals wird Ursache seines Unterganges. Er betritt den Strand von Kolchis nicht als schutzflehender Unseliger, dem, da er bloß Ruhe und Sicherheit begehrt, nur Unmenschlichkeit das Asyl weigern dürfte. Wie einer der Conquistadores, welche neue Welt aufschlossen, erscheint er, nur freilich trifft er in Aietes keinen schwächlichen Montezuma. Auf kühner Wagefahrt sucht der Jüngling Macht und Thron. Als Fordernder naht er, augenblicklich bereit, gewaltsam zu ertrotzen, wonach es ihn gelüstet, eine Eroberernatur, selbstvertrauend bis zum Übermut, doch eben darum unbedacht bis zur Selbstvernichtung.

Auffällig ist, daß es eigentlich zwei goldene Widderfelle gibt, jenes, das Phryxus in Delphi an sich nahm, und das andere, das die Bildsäule des Peronto in Kolchis trägt. Ist dem so, warum

sollte das eine so viel bedeutungsvoller sein? Man hat zu der erkünstelten Auskunft gegriffen, bei dem kolchischen Standbild sei das Fell aus demselben Material wie die Statue, dann wäre es aber kein goldenes. Die Schwierigkeit ist wohl nur durch Zurückgehen auf das Manuskript lösbar, dessen Varianten und Skizzen durch Kohm (1906) nicht ganz vollständig gedruckt vorliegen. Dort ist tatsächlich das erst später in der Druckausgabe hinzugefügte Wort „goldenes" nicht vorhanden; die kolchische Statue trägt lediglich „ein Widderfell" um die Schultern. Im Vorentwurf fehlt die kolchische Statue überhaupt. Der Zusatz kann durch Zufall oder durch die Tendenz, die beiden Statuen recht identisch darzustellen, hineingekommen sein, wobei die ursprüngliche Absicht der Variante (Phryxus bringt auch im Manuskript wie im Vorentwurf ein „goldenes Widderfell") übersehen worden wäre. Die Änderungen, die Grillparzer an der griechischen Sage vornahm, schufen manches spät und nur halb Aufgeklärte. Wie kam eine Bildsäule des Peronto, von dem Phryxus nicht einmal weiß, ob er ein Gott oder ein Sterblicher gewesen, in das delphische Heiligtum? Woher die besondere Scheu der Häscher, die Phryxus' Vater gegen ihn ausgesendet, vor des „Gottes Goldpanier", wenn sie so wenig wie Phryxus davon wußten? Freilich „die Priester neigten sich, das Volk lag auf den Knieen". Das mag die Sbirren mit Angst erfüllen, aber die Ehrfurcht der Priester bleibt im „Gastfreund" noch unmotiviert. Erst Jason berichtet, dies Bildnis solle von den Urvätern der Hellenen aufgestellt sein. Die Schätze des Phryxus spielen schon im allerersten Entwurf eine entscheidende Rolle. Daß der flüchtige Phryxus so rasch nicht bloß Schiff und kriegerische Gefährten erlangt, sondern reichen Schmuck und köstliche Gefäße als „gerettet aus des Glückes grausamem Schiffbruch" nach Kolchis bringt, könnte in Staunen setzen, doch ist zu berücksichtigen, daß der Dramatiker Dinge, die begründet werden können, aber nicht so stören, um erklärt werden zu müssen, lieber unbegründet läßt, um den Fortgang der Handlung nicht durch allzulange Erzählungen aufzuhalten. So wurde dieser Rücksicht folgend auch die Erwähnung der Schwester des Phryxus, die im Manuskript am Rand eingeschaltet war, wieder getilgt. Für Peronto und sein Vließ wollte Grillparzer ein mystisches Dunkel, das ihm poetischer schien.

Aietes erwächst geradezu die Pflicht, das Wohl der Heimat,

seiner Untertanen gegen den Dreisten zu wahren, der sich in Kolchis so nachdrücklich auf sein unverfälschtes Hellenentum beruft. Dies prahlerische Betonen uradeliger Abkunft, der ungemessene Ahnenstolz des Landfremden muß die Kolcher erbittern; Medea fühlt sich davon angewidert. Der König ist kein in skythisches Kostüm gesteckter, aufklärungs- und humanitätssüchtiger Fürst des 18. Jahrhunderts, kein Thoas, von dem Grillparzer gelegentlich meinte, er spreche wie ein taurischer Hofrat. Aietes erscheint, wie er sein soll, als habgieriger, wilder Häuptling eines Barbarenstammes, aber als Herrscher des Landes, berufen zum Schirm der väterlichen Erde wider die Eindringlinge. Nicht daß er dem Fremden den Tod bereiten möchte, begründet seine Schuld, einzig wie er dabei vorgeht, setzt ihn ins Unrecht. Nur die tückische Hinterlist wider argloses Vertrauen gestaltet sein Tun auch nach den Anschauungen jener Urzeiten zum Frevel, obzwar selbst da ihn noch die schwache Schutzwehr deckt, ein kluger Regent schone billig Blut und Leben der Seinen. Läßt er die Fremden durch Schlaftränke betäuben und dann niedermetzeln, so könnte er als Barbarenfürst nach der Sitte der Heimat vor seinem Volke noch immer makellos dastehen. Regungen des eigenen Gewissens bekunden sich dadurch, daß er von Medea verstanden werden möchte, ohne seine Absicht mit klaren Worten auszusprechen. Mit doppelsinnigen Reden verlockte er Phryxus, doch dieser ist Kind der Zeit genug, um zu begreifen, der Mann, der ihm nicht „Gastrecht gelobt", dürfe sich trotzdem von Vorwurf frei fühlen. Darum reicht er, als jegliches Mittel versagt, das Vließ dem Wirt, der es begehrt, und seiner tollen Gier nach dem schimmernden Goldfell gehorchend, tappt Aietes blind und derb in die ziemlich plumpe Falle hinein. Wer das Gut des Fremden nahm, gewährte damit Gastrecht. Dieser geheiligte Brauch galt auch in Kolchis. Darauf beruft sich Phryxus, wenn er nun der Götter Donnerfluch, „der über dem rollt, der die Treue bricht", auf des Feindes Haupt herabbeschwört. Voll Wut, so überlistet zu sein, trachtet Aietes umsonst dem Hellenen das verderbliche Geschenk zurückzustellen. In der zornigen Angst vor den Folgen der Tat begeht er aufwallend eben den Frevel, vor dem er zagt, und trifft den Gastfreund am Altar der um Beistand angerufenen Gottheit. Sofort beginnt sich der Fluch des Sterbenden mit der Abwendung Medeens vom Vater zu erfüllen. Das Bühnenbild beim

Tode des Fremden zählt zu den stärksten dramatischen Wirkungen: im Donnerrollen redet der zürnende Himmel, indes Phryxus mit machtvoller Anklage sein Leben aushaucht, der Mörder, ob der eigenen Tat erstarrt, noch dem Toten das Wundervließ wieder aufdringen möchte und Medea jammernd drohendes Unheil kündet.

So endet der „Gastfreund" mit schweren Verwicklungen, die im Geschick der Fortlebenden nachwirken müssen. Ein junges Heldendasein wurde fern von der Heimat zertreten, und das vergossene Blut schreit um Rache. Jedoch wenn „Die Argonauten" die Vergeltung bringen, erfolgt sie, nicht weil Phryxus seinem Mörder geflucht, nein, weil die Tat als frevelhaft im Bewußtsein der Menschen galt, wodurch dem Rächer höherer Mut, dem Verbrecher Mißtrauen in die eigene Kraft eingeflößt wurde. Kein waltendes Schicksal als Vollstrecker von Phryxus' letztem Willen, nur die natürliche Folge der Ereignisse trifft Aietes bis ins Innerste. In ganz gleicher Weise schlägt späterhin nicht der Fluch des Kolcherfürsten, lediglich die innere Unhaltbarkeit ihres Verhältnisses zu Jason Medea zum Unheil aus. Auch das Widderfell selbst besitzt keine Gewalt als jene im Glauben derer, die es begehren. Wir sehen einen der Hüter dieses Schatzes nach dem andern dem Feind erliegen, ohne daß sein Besitz ihm irgendwie frommte. Die Schlange, welche in der Höhle beim Vließe wacht und durch Medeens Trank unschädlich gemacht wird, wie die Zauberkünste der Königstochter sind für die logische Durchführung der Handlung fast bedeutungslos. Sie wurden eingewoben, um das Widerspiel heiterer, befreiender Kulturhöhe und dumpfer Gebundenheit in wirrem Wust und Zauberspuk, den Gegensatz hellenischen und barbarischen Wesens kräftiger herauszuheben. Sogar darin eine Schicksalsfügung zu finden, daß Phryxus den Weg nach Kolchis findet und dort Perontos Bildsäule wieder begegnet, geht sicherlich zu weit. Auf dem Standbild zu Delphi war „der Name Kolchis golden eingegraben"; kein Grieche hatte das Land betreten, doch von Volk zu Volk pflanzte sich dunkle, verworrene Kunde fort. Auch das Gerücht vom Tode des Phryxus und aller seiner Gefährten dringt ja nach Hellas. Jason gelangt nach langer Irrfahrt doch in das sagenumwobene Wunderland und wieder zurück in die Heimat. So wüst und toll die Ansichten eines jeden der beiden Völker über das andere sind, ihr Vorhandensein beweist eine ob auch höchst unsichere Kenntnis von der Existenz

des weitentlegenen Landes der Fremden. Das Vließ übt freilich eine dämonische Macht aus, aber nicht ihm wohnt sie inne, in denen haust der Dämon, die so eifrig nach seinem Besitz gieren. Das an sich Nichtige und Bedeutungslose erhält einen ungeheueren Wert für jenen, der darin sein Glück zu erwerben vermeint. Nicht, was die Dinge wirklich sind, entscheidet über ihre Schätzung, sondern die Bedeutung, welche die Menschen ihnen, obgleich irrig, zuschreiben. Es ist bittertragische, leise Ironie, wenn das so heißumstrittene Vließ in Wahrheit der ihm zugeschriebenen Wunderkraft bar ist.

Völlig wirkungslos erweist sich das Vließ nur insofern nicht, als der Glaube an seinen Wert reale Konsequenzen nach sich zieht. Durch das Vließ gelingt es Phryxus, sich den Nachstellungen des Vaters und der Stiefmutter zu entziehen, der Verlust des Vließes lähmt den Mut der Kolcher im letzten Akt der „Argonauten", die Begier nach dem Vließ treibt Kreon und erzielt Kreusas martervolles Ende. Hat das Vließ überhaupt eine Kraft, so ist es eine dämonisch zerstörende. Allen bringt es Unheil, bis Medea beschließt, das Widderfell dem dunkeln Gott zurückzuerstatten, von dessen Altar es Phryxus einst „weggenommen". Das stimmt zu der Deutung, des Phryxus Traum sei keine Eingebung Perontos. Vielmehr verfolgt der Gott jeden, der das Vließ besitzt, und ruht nicht, bis er es zurückerhält. So gehörte die vertilgende Macht nicht dem Vließ selbst, sondern Peronto griffe ein, um sein Eigentum wiederzugewinnen. Wer an Peronto nicht glaubt, kann die Trilogie ohne jede Göttermacht deuten, denn alles erklärt sich hinlänglich aus dem Kausalnexus von Handlung und Erfolg, nur daß dieser Erfolg meist dem bei der Tat gedachten entgegengesetzt ist.

Spielt in Ibsens Gesellschaftsdramen, früher schon in seinen dramatischen Gedichten und historischen Stücken, der Gegensatz von Schein und Sein die Hauptrolle, so ließe sich dasselbe Grundmotiv dem „Goldenen Vließ" zuweisen. Das goldene Widdervließ scheint allen ein Zeichen der Herrschaft, des Ruhmes und es ist für sie die Ursache schwerster Verstrickungen, ruhmlosen Unterganges. Die Liebe Medeens leiht Jason einen schimmernden, verklärenden Schein, dem sein wahres Sein nicht entspricht. Den Schein höherer Kultur haben die Hellenen, ihr Sein zeigt sie nicht besser als die Barbaren. Medeens Sein ist bei aller Wildheit aufopferungsfähiger als ihr

Gatte, doch den Schein hat sie stets gegen sich. Der Schein des Glücks reizt alle zur Nachfolge, darüber verlieren sie das Sein des Glücks, „ein einfach Herz und einen stillen Sinn".

Einige Jahre nach Phryxus' Tode nahen Griechen, den König zur Rechenschaft zu ziehen, allein vom ersten Augenblick an beginnt hier das Werk der Täuschung von neuem. Nur als Vorwand dient für Pelias der Auftrag der Rachefahrt, um den unbequemen Neffen zu entfernen, womöglich zu verderben, nur als Vorwand braucht Jason die Frage nach dem Schicksal des Toten, um sich des glückverheißenden Vließes zu bemächtigen. Phryxus, Aietes, Jason, schließlich noch König Kreon büßen alle das Streben durch den Besitz der vermeinten Wundergabe das Glück an sich zu fesseln mit höhnisch niederschmetternder Trübsal; Medea gilt das Vließ nichts, gleichwohl bleibt ihr Geschick auf das innigste mit dem verderbenbringenden Gut verknüpft. Das tragische Weltgesetz ist auch das Gesetz der Tragödie. Schon die Nähe großer Begebenheiten verstrickt jeden mit in ihr Netz; mag er unwillig streben von ihnen unberührt seines Pfades zu ziehen, statt mit mutigem Entschluß tatkräftig einzugreifen, dann wird ihm gerade dies zum Verhängnis. Eigenartig, ungewöhnlich zeigt sich schon die jugendliche Medea, jagdfroh, männlichen Mutes, früh in dunkle Künste eingeweiht, launisch, nichts liebend als ihre eigene Freiheit. Die Neigung zum Manne scheint ihr niedrig und verächtlich, weicht sie an Kraft und Kühnheit doch keinem und weiß sich allen überlegen an geheimnisvoller Kunde. Sie ruht trotzig auf sich selbst und bedarf, selbstgenug, keiner Ergänzung. Echte Liebe jedoch ist ein Gefühl des Sichselbstnichtgenügens, das sehnsüchtig die Vervollständigung des eigenen Wesens durch ein zweites fordert. Wer als in sich abgeschlossenes Ganzes sich stark weiß, verschmäht es, Fremden die Herrschaft einzuräumen und so, als Verlust des stolzen Eigenwillens, empfindet Medea danach die Liebe. Die spröde, halbkindliche Jungfrau fühlt sich voll befriedigt in ihrer Lage:

„Ich bin Aietes' königliches Kind
Und was ich tu, ist recht, weil ich's getan."

In Griechenland wird den Landesgenossen ihres Gatten was sie auch tut als Unrecht gelten, weil *sie's* getan, doch schon im „Gastfreund" lernt sie zum eigenen Schaden, zum erstenmal ihre Natur verleugnend, dem Befehl des strengen Vaters sich beugen,

widerwillig den Betäubungstrank mischen, Phryxus' Schwert begehren. Als ihre Mahnungen an den König vergeblich blieben, flüchtet sie im letzten Moment, freilich zurück zum angeborenen Trotz, entreißt einem Kolcher das Schwert, um dem Verratenen die hilfreiche Waffe zu reichen. Vergebens. Phryxus' Tod bleibt besiegelt. In einer entsetzensvollen Vision der Erinnyen ahnt sie kommendes Unheil für den Vater und für sich, die zu spät ihrer Mitschuld entsagte. Der frohgemuten ersten Jugend folgen die traurig durchseufzten Jahre im düstern Turm an der Küste. In ihr sonnenhelles Leben ist der erste finstere Schatten gefallen und nie wieder tagt es völlig.

Was Medea bisher den Stolz der Auszeichnung gab, empfindet sie nun als Brandmarkung; Aietes' Kind zu sein dünkt ihr von da Scham und Schuld. Der König weckt als begehrlicher Ränkestifter von Anfang her wenig Sympathie, gleichwohl sollte nicht übersehen werden, daß er sich, nach den Sitten seiner Zeit beurteilt, nicht durchaus im Unrecht befindet. Er ist kein grandioser Bösewicht, auch bei ihm macht Gelegenheit Diebe. Seine Intelligenz ist nur mäßig entwickelt (Medea scheint in jeder Richtung der Mutter nachgeartet), sein Arsenal von Tücke erschöpft sich in Anwendung von Gifttränken und plumpen Versuchen, den Feind zum Ablegen der Waffen zu bestimmen. Er verfügt blos über eine gewisse Bauernschlauheit, die in ihrer Zutäppigkeit den Eindruck des Verabscheuungswerten unwillkürlich mildert. Einige Linien anders gezogen, aus dem Tragischen ins Komische hinübergespielt verwandelt sich Aietes in den Grafen im Rheingau, eine Ähnlichkeit, die dadurch noch auffälliger wird, daß Edrita mit Leon dem zürnenden Vater entflieht wie Medea mit Jason; „Weh dem, der lügt!" lehrt auch des Aietes Schicksal. Weil Aietes der geistig dumpfe Barbar ist, kann Phryxus' List so leicht glücken, aber weil der König als halber Wilder denkt, stößt er den Fremden dennoch nieder, so an seiner überlegenen Schlauheit Rache nehmend. Des Sterbenden Fluch lähmt den Mut des Kolcherfürsten, der als Frevler wider das von Peronto geschützte Gastrecht erzittert; moralische Bedenken liegen seiner naiven Niedertracht durchaus fern, nur Furcht vor der Götter Strafe bewegt ihn und raubt ihm die rechte Zuversicht, wie sie den jungen Absyrtus kraftvoll beseelt.

Absyrtus ist die hellste, sympathischste Gestalt der Trilogie, das Gegenbild des Vaters. Weder die „Ahnfrau" noch „Sappho"

kennen einen solchen lichten freudigen Helden, der als wahre Erquickung aus dem düstern Nachtgemälde hervorstrahlt. Am engsten verwandt wäre ihm in den späteren Dramen der jugendlich unbekümmerte Erzherzog Leopold im „Bruderzwist", zum Teil auch Seyfried von Merenberg und der muntere Leon. Der melancholische weltscheue Dichter weiß sich entfaltende, frische, treuherzige Männlichkeit liebevoll zu schildern. Man fühlt, wie an diesen Figuren sein Verlangen hängt, wie er sie abbildet mit dem stillen Bedauern, ihnen so wenig zu gleichen. An Jung-Siegfried mahnt Absyrtus in seiner halb knabenhaften, ritterlichen Jugend, mehr noch an Giselher. Dasselbe edle Motiv des Festhaltens an der Familientreue bringt beiden den Untergang, in eine unlösliche tragische Kollisson mitverflochten, opfern sie ihr Leben ihrer Ehre. Die Worte, mit denen Absyrtus auftritt: „Mein Schwert macht klare Bahn", bezeichnen sein tüchtiges Wesen, das sich nach Hemmnissen sehnt, um sie durch Kraft und Mut zu überwinden. Was sein Vater geübt, hält er unbesehen für Recht. Die Kolcher billigen Aietes' in ihrem Interesse geschehene Tat, fühlen sich mit ihm solidarisch; wie sollte der Sohn des Herrschers gleiches Tun nicht für das Selbstverständliche erachten? In seinem Innern ist kein Konflikt. Wie Hamlet vor lauter Grübeln nicht zum Handeln, kommt Absyrtus vor heller Tatenlust nicht zum Grübeln. Seiner unreflektierten, ehrlichen Natur liegt auch die Rücksicht fern, sich als künftiger Fürst das Vließ zu bewahren: daß ihn nicht niedrige Eigensucht antrieb, erweist sein Ende. Soll sein Leben der Preis werden für die ungesühnte Beschimpfung der Heimat, ist er gezwungen, das eigene Dasein oder die Ehre seines Volkes zu opfern, dann schwankt er so wenig als bei dem Entschluß, die ungerechte Sache des Vaters und der Kolcher wider die Fremden zu verfechten. „Ruhmvoller Tod für ruhmentblößtes Leben." Absyrtus lockt dieser Tausch, er stürzt sich ins Meer. So erhebt ihn seine Gesinnung hoch über die andern. Sie alle gehorchen ihren Trieben, streben ihr Glückverlangen zu befriedigen, Absyrtus folgt unverwandt einem Leitstern: unbedingte Anhänglichkeit an sein Geschlecht und Volk.

Hierin beruht der tiefste Gegensatz zwischen den einander sehr zugetanen Geschwistern und die Erkenntnis der wahren Schuld Medeens. Wie Absyrtus das Opfer der Treue gegen Volk und Familie wird, so Medea das Opfer der Untreue an beiden. Aus

der unbedeutenden Sagenfigur schuf der Dichter durch diesen gewollten Kontrast ein hochwichtiges Glied im Organismus der Tragödie. Eine schwächliche Milderung der antiken Tradition liegt hier keineswegs vor. Des Absyrtus Tod ist echtgriechisch als ein „kronenwertes Los", wie es Sappho für sich von den Göttern erfleht, zu betrachten. Die ganze Trilogie durchzieht ja diese Anschauung, der Tod sei demütigendem Fortleben weitaus vorzuziehen; darum dürfen außer Absyrtus noch die Minderschuldigen Phryxus und Kreusa rasch sterben, während ödes Hinschleppen eines im Innersten zerstörten Daseins Jason und Medea als Strafe bestimmt ist.

Durch den Mund des von Freveln unberührten Absyrtus, des liebevollsten Bruders, der bis zuletzt die Schwester verteidigte und entschuldigte, erfolgt die Verurteilung Medeens für ihren Verrat des Vließes: „Geh hin in Unheil denn und in Verderben"; darum ist sie weit schwerwiegender als Aietes' Fluch. Mit ungleich tieferem Schmerz als der seiner Tochter längst entfremdete König reißt Absyrtus sie aus seinem Herzen. Er spricht da nicht als Thronerbe des Landes, dem durch die Schuld der Schwester sein Palladium entwendet wurde, aus ihm redet mit eherner Zunge der Familien- und Volksgedanke, dessen edelste Verkörperung er bleibt. Vergebens trachtet Medea, nachdem sie ihrem Volk um des Geliebten willen untreu geworden, nach seinem Wunsch auch die angeborene Art abzuschütteln, unter Griechen, so schwer ihr dies fällt, zur Griechin zu werden. Heimlich mögen bei diesen fruchtlosen Bemühungen die verdammenden Worte des Toten sie stacheln und peinigen.

Kolcher und Hellenen hegen die aberteuerlichsten Vorstellungen von einander und verachten sich aus tiefster Seele. Während die Argonauten, Milo voran, unheimliches Erstaunen, ja Grauen vor dem nun betretenen rätselhaften Boden äußern, denkt Absyrtus, die Fremdlinge bewohnten ein dunkles Land

> „Wo keine Wälder sind und keine Berge,
> Wo kein Mond strahlt, keine Sonne leuchtet."

Jason schildert Kolchis mit seinen Nebeln dem König Kreon so:

> „Der Tag ist Nacht dort und die Nacht Entsetzen,
> Die Menschen aber finstrer als die Nacht",

während seine Gattin sich heimsehnt, „an des Phasis Blumenstrand" und seufzt:

„O Kolchis! o du meiner Väter Land!
Sie nennen dunkel dich, mir scheinst du hell!"

Ein Verlangen nach wohlwollenderen Sitten, nach lichterer Menschlichkeit, als sie in der Heimat findet, wird man bei Medea schwerlich vorauszusetzen berechtigt sein; sie ist durchaus die eigenwillig stolze Fürstentochter, ohne Ahnung davon, daß es neben ihr andere Menschen mit Rechten an das Dasein geben könnte. Der Mord an Phryxus rüttelt sie auf, doch diese Tat verstößt ebenso sehr gegen die Überlieferungen der eigenen Heimat als gegen die ihr völlig unbekannten Bräuche Griechenlands. Verhaßt wurde ihr dadurch der Vater und vor dem Blutbefleckten verbirgt sie sich in dem wüsten Turm am öden Gestade. Aus dem übermütigen Kinde ward ein mit der Welt zerfallenes, sich trotzig gegen sie abschließendes Geschöpf, das in dunkler Zauberkunde vergeblich Trost und Vergessen sucht. Jetzt fühlt sich Medea schwach und blickt trostlos in die Zukunft, darum bedürfte sie nun des Zweiten und soweit mag in ihr nun heimlich vor sich selbst verborgen ein Verlangen nach Liebe glühen. Als Aietes hilfefordernd naht, regt sich bei ihr zuerst das Begehren Freiheit von der eigenen Gewissensangst zu gewinnen. Er soll das Vließ „Versöhnung bietend" herausgeben. Doch damit Kolchis nicht untergehe, entschließt Medea sich, die Götter zu befragen „und nicken sie zu, so steh' ich dir bei". Nur als Werkzeug der Unterirdischen will sie handeln und nach vollbrachter Tat in ihre Behausung am Meergestade einsam zurückkehren.

Mit bangem Herzen schreitet Medea zur Beschwörung der „düstern Geister der schaurigen Nacht". Da tritt ihr Jason in den Weg. Tiefsymbolisch gestaltet sich diese erste Begegnung. Sein Schwert verwundet die Zauberin, sein beredter Mund huldigt der fremdartigen Schönheit. So wird es bleiben, stets wird er die Vertraute geheimer Künste in ihr scheuen, nichts lieben als ihre widerspenstige Schönheit. In verwandter Weise steht Alfonso der Jüdin von Toledo gegenüber. Sobald Medeens Widerstand gebrochen ist und ihr Reiz in kummerschwerem Leid abnimmt, gewinnt bei Jason der ursprüngliche Haß die Oberhand. Tiefer erfaßt: er liebte nur ihre Außenseite, ihr Seelenleben blieb ihm unverständlich. Sie muß das selbst aussprechen: „Wär' dir mein Busen nicht auch jetzt verschlossen, wie er dir's immer war." Wo er in ihre Innenwelt eingreift, erfolgt dies rauh, grausam, verwundend; was er von ihren

Gefühlen überhaupt versteht, berührt ihn feindselig. Abscheu und Neigung ringen in diesem seltsamsten aller Liebespaare beständig miteinander. Die Art der ersten Begegnung trägt dazu bei, diese verwegene Mischung von hassender Liebe und liebendem Haß in ihrem Entstehen gleich zu begründen, die gewaltige Wirkung des beiderseitigen Anblicks zu erklären.

Bei Grillparzer entsteht die Liebe fast stets so, daß sie als zündender Funke plötzlich bei erstem Begegnen in die Herzen schlägt, nur ausnahmsweise entwickelt sie sich bei Mirza und Kreusa im langjährigen Zusammenleben mit Rustan und Jason allmählich. Gewöhnlich ist es eine besonders eindrucksvolle Situation, die begünstigend zu Hilfe kommt. In der „Ahnfrau" erscheint Jaromir der bedrohten Bertha als Retter, Sappho erblickt Phaon auf einem ähnlichen Höhepunkt des Daseins wie Hero ihren Leander. Kunigunde wird durch Zawischs Keckheit bei der ersten Begegnung gefesselt, wenn sie sich auch wie Medea noch länger wehrt. Nicht viel anders steht es mit Edrita. Gülnare sieht in Rustan den Retter des Vaters und hofft auf ihn als Beschützer des Landes, so ist sie rasch gefangen. Rahel erblickt in Todesangst in Alfonso den Helfer und auch er wird gleich entflammt. Esther tritt dem König in erregtem Moment vor Augen und im ersten Gespräch noch finden sie sich. Libussa wird von Primislaus aus Gefahr befreit. Aber die Liebe erscheint auch als wehevolle, verhängnisschwere Macht. So empfindet sie schon Bertha, so kennt sie Sappho. Bei Medea setzt ein neues, für Grillparzer charakteristisches Motiv ein, das Sträuben gegen diese ungewohnte Macht, die sich als überwältigend erweist. Libussa gleicht hierin Medeen. Viel geringer ist der Widerstand bei Kunigunde, stärker und erfolgreicher bei Erny gegen Otto, deutlich vorhanden bei Hero. Primislaus und Alfonso streiten mit ihrem Gefühl. Am klarsten sprechen Hero und Medea es aus, das sei nicht gut, was so die innere Natur verwirre, die Vernunft verdränge, aller Hemmnisse spotte; dienstbar werden sie beide doch dem dunkeln Verlangen, die eine jauchzend, die andere verzweifelnd, alle erliegen sie und fallen zum Opfer. Den bewußten Willen überwindet der blinde Urtrieb. So ist auch die Auffassung der Liebe bei Grillparzer ein Zeugnis für seine pessimistische, aus eigenen Qualen geborene Weltanschauung.

Medeens Mahnung an Jason: „Das erste Mal als du mich

sahst, sahst mich in meinem Dienst“ ist unnötig. Seinem Sinn entschwand der unheimliche Eindruck einer geheimnisvollen Künste übenden, tückischen, nächtigen Zauberin nie; dies allein würde hinreichen, ihn später der Gattin zu entfremden. Auch Zanga im „Traum ein Leben“ betont sehr entschieden, daß die Nachwirkungen solcher anfänglicher Beeinflussungen des Urteils in der Regel nicht mehr austilgbar seien. Ein in Jugendblüte prangender schöner Held, durchaus verschieden von ihrer Umgebung, tritt Jason unerwartet vor das erschreckte Mädchen, erst zornsprühend und hart, dann schmeichelnd und Liebe flehend. Medea erliegt vor allem der Überraschung, dem Ungeahnten, Blitzartigen des Vorganges, wider Willen empfindet sie erst ihre Ohnmacht, dann furchtsame Bewunderung. Noch ist es nicht Liebe, jedoch aus dem wirren Tumult dunkler stürmischer Empfindungen taucht ein verwandeltes Wesen empor. Voll Bestürzung hört sie stumm seine schmeichelnden Worte, und doch umweht sie sein Atem wie laue, milde Frühlingsluft nach kalten, frostigen Wintertagen. Tausend Keime brechen in ihrem Herzen auf. Als sein Leben in Gefahr kommt, möchte sie ihn schützen, wie er ihrer geschont. Willenlos duldet sie seinen Kuß. In dem kurzen Aufschrei: „Götter!“ preßt sie die ihr selbst kaum halbverständlichen, widerstreitenden Gefühle zusammen.

Noch empört sich ihre herbe Jungfräulichkeit dagegen, daß ein Mann sie, die Unbezwingliche, überwunden. Heimdar „der stille Gott“ möge es gewesen sein; das scheint ihr beruhigend, denn im Tod öffnet sich ein rettender Ausweg für das flutende Gewoge erregter Sinne. Bedeutsam naht ihr hier die verstoßene Peritta. Zunächst fühlt Medea mit der Gespielin, die ihr nicht länger unbegreiflich blieb, dann weckt eben die Vorstellung, jetzt auf die gleiche Stufe mit dieser herabzusinken, fremdem Willen zu eigen, den widerstrebenden Stolz der Königstochter. Als sie nicht zweifeln darf, der Verwegene sei ein Sterblicher gewesen, ein Grieche, bäumt sich der Ingrimm über sich selbst in ihr so hoch auf, daß sie bloß noch an Strafe für den erniedrigenden Frevel dieses Kusses denken will. Mit wilder Entschlossenheit trachtet sie die Stimme zu übertäuben, die heimlich in ihrem Innern für den kühnen Jüngling spricht. Im Kampf von Haß und Liebe läßt Medea sich verleiten, selbst den Gifttrank zu bereiten und ihn dem Führer der Hellenen darzureichen. Sie hält sich überzeugt, das rascheste Verderben der Fremden zu

ersehnen. Als sie in dem Feinde den nächtlichen Besuch erkennt, ringt sich unwillkürlich der Warnungsruf: „Du trinkst Verderben“ von ihren Lippen, allein vor dem werbenden Manne, dem Griechen, flieht sie ins Zelt. Zu ihrer eigenen Überraschung hat sie nun erfahren, wie sehr sie ihn schon liebt, aber sie ist entschlossen der Neigung, die sie nicht gerufen, zu wehren. Offen bekennt sie beides dem Vater. Kolchis' Königskind haßt ihr eigen Herz, weil es sie verleiten möchte, dem Fremden anzugehören. Liebe scheint ihr ein „schöner Name für eine fluchenswerte Sache“, ihre Unheilsahnung scheucht sie von Jason wie vom Vließ zurück. Wider ihren Willen sendet Aietes sie zur Wunderhöhle, ihm wie ihr zum Unglück. Die Umwandlung des Mädchens tritt sehr charakteristisch auch in ihrem Verhalten wider den Vater zutage. Sonst schroff und abweisend beugt sich die Eigenwillige seinem Willen, die störrische Einsiedlerin erbietet sich, sein Alter fernerhin sorglich zu pflegen, die streng Verschlossene wirft sich laut schluchzend in seine Arme. Als Jason den Zug der Kolcher überfällt, waffnet sich Medea selbst gegen ihn. Freilich versagt ihr die Kraft, sobald er unbewehrt vor ihr steht: „Töte mich, wenn du kannst,“ doch wenn er nun die süße Beute schon sein glaubt, frohlockt er zu früh. Noch hält ihr Kopf das Herz in Botmäßigkeit. Nicht als Gefangene dem Überwinder will sie sich hingeben, erst die Freie weicht seiner lockend in ihr Ohr tönenden Überredung, da er bereits mit schmerzlich bewegten Worten Abschied nimmt. Ein letzter Versuch, Medeens Vater und den Geliebten auszusöhnen, mit beiden vereint in Kolchis zu bleiben, mißglückt. Unter Verwünschungen trennt sich Aietes von ihr.

Noch bangt Medea: „Jason, sprach er wahr?“ als sich echt dramatisch, ohne jeden vermittelnden Übergang ihr Geschick zu erfüllen beginnt. Kaum hat Jason ihr den Schleier abgerissen, in den die für sie geheiligten Abzeichen der kolchischen Götter verwebt sind, fordert er das schwerste von ihr: den Weg zum Vließ soll sie den Hellenen weisen, ihr Land, ihr Königsgeschlecht an den Feind verraten, das Pfand des Sieges mit Hilfe jener Mittel, die ihr zum Schutze dieses Palladiums von Kolchis anvertraut wurden, den Fremden überliefern. Da wird es klar, daß ihm die Liebe zu ihr nur ein Zwischenspiel auf dem Pfad zum Ruhm, der Ehrgeiz seine Hauptleidenschaft ist. Fügt sich Medea jetzt seinem Verlangen, wo sie ihn, der ihren Bitten taub bleibt, durchschaut, dann lädt sie die

schwerste Schuld für einen Mann auf sich, von dem sie selbst bereits weiß, wie unwert er eines solchen Opfers sei. Ihre Mithilfe allein ermöglicht die Tat. Daß sie ihre Unterstützung dazu schließlich dennoch leiht, ist ein unsühnbares Verbrechen an ihrer Heimat.

Die Verzweiflung im Herzen und doch unfähig dem Gebietenden, der sie mit der Macht seiner Persönlichkeit unter seinen Willen beugt, sein heißestes Begehren unerfüllt zu lassen, führt sie Jason zur Höhle. Die Bitterkeit darüber, daß er seine Gewalt über sie derart mißbraucht, tobt sich in Ausbrüchen barbarischer Wildheit aus, durch die Medea das Herz des Geliebten in demselben Augenblicke verliert, in dem sie für ihn die schwersten Bürden auf sich nimmt. So wird sie Jasons Weib, ihm angetraut „bei Schlangenzischen unterm Todestor". Er sieht ihre dämonische Wut und ihre Zauberkünste, sie erblickt den herzlosen Egoisten unter der schimmernden Heroenrüstung. Ihm schaudert seither vor ihr, wie ihr vor ihm. Das Unauslöschliche dieser Erinnerung künden seine Worte zu Kreon:

„So oft ich ihr seitdem ins Auge blicke,
Schaut mir die Schlange blinkend draus entgegen."

und unumwundener noch spricht er zu Kreusa:

„Hättst du sie dort gesehn im Drachenhorst,
Wie sie sich mit dem Wurm zur Wette bäumte,
Voll Gift der Zunge Doppelpfeile schoß
Und Haß und Tod aus Flammenaugen blickte:
Dein Busen wär' gestählt gen ihre Tränen."

Erwiese sich das jetzt noch möglich, er ließe das Zauberweib, vor dem ihm graut, am liebsten zurück in dem Barbarenland und auch sie begehrt nicht mehr nach seiner Umarmung.

Entschlossener persönlicher Mut, ja tollkühne Verwegenheit, zugleich Sorge für die Genossen seiner Abenteurerfahrt sind Jasons Vorzüge wie die des Phryxus. Er zählt mit zum Geschlecht der kecken Conquistadores, doch stärker als bei seinem eben deshalb unglücklicheren Vorgänger sind neben diesen berufsmäßigen Eigenschaften auch die schlimmeren ausgeprägt, die nicht minder zum Handwerk gehören: brennender Ehrgeiz und grenzenlose Selbstsucht.

„Nur Er ist da, Er in der weiten Welt
Und alles andre nichts als Stoff zu Taten."

Diese Bewandtnis hat es auch mit seinem vorgeschützten Rächeramt für Phryxus, das nichts weiter ist als ein guter Deckmantel, um für sich selbst Ruhm, Ehre, Macht, zunächst das Vließ

als Symbol alles Erwünschten zu gewinnen. Bei Jason entdecken wir keine Spur von individuell-menschlichem Anteil für Phryxus Geschick. Die Argonauten vollends sprechen sich mit verzweifelter Offenherzigkeit dahin aus, daß sie unbekümmert um jedes höhere Motiv „dem Mut, dem Glücke Jasons folgten". Unter sich brauchen sie den Schein nicht zu wahren. Das ist kein National-Rachezug der Griechen gegen Barbaren, die einen Stammesgenossen erschlugen, da taten sich landfahrende Abenteurer in der Absicht zusammen, durch Schwertesgewalt reiche Beute zu erringen. Hätte diese Schar wider Vermuten Phryxus als Schwiegersohn des Aietes angetroffen, so wäre er vermutlich rasch gefaßt als Tempelräuber angeschuldigt und von ihm die Rückgabe des unerlaubten Besitzes gefordert worden, wobei sich die Argonauten als Vertreter des Gottes zu Delphi, dem es zu seinem Recht zu helfen gelte, gerieren konnten.

Der Kontrast zwischen Griechen und Barbaren ist gleichwohl der Grundton, auf den die Trilogie gestimmt wurde; dieser unversöhnliche Gegensatz prägt sich in allem aus. War die „Ahnfrau" ein romantisches, „Sappho" ein klassisches Werk, so bildet das „Goldene Vließ" den Übergang zum realistischen Drama scharfer Charakteristik, wie es im „Ottokar" und im „Treuen Diener" vorliegt. Die weit auseinanderliegenden Welten werden auch durch geänderte Ausdrucksformen zur Anschauung gebracht. Den wohlgefügten Sätzen des üblichen klassischen Jambenstyls bei den Griechen widerstreiten die freien Rhythmen, die rauhe, schroff abgehackte, ungebräuchliche Wortfügung der Kolcher, die, soweit dies im Versdrama nur anging, der Art wie Wilde sprechen genähert wurde. Wie weit entfernt ist dies Kunstprinzip von jenem der „Iphigenie", wo die Menschenopfer darbringenden Skythen sich ebenso gewählt ausdrücken wie die edelsten Hellenen! Das ideale Griechentum zu repräsentieren war Jason keineswegs bestimmt, deshalb wurde ihm starkes Pathos absichtlich vorenthalten. Er spricht gewandt, klug den Augenblick berechnend, aber nur einmal so wie man die Helden der Tragödie zu hören gewohnt war und dann wirkt es als herbe tragische Ironie, wenn Jason jenes Los auf Aietes herabbeschwört, welches sich an ihm selbst erfüllen wird, genau wie er es vorhersagt:

„Ich will nicht deinen Tod; ja stirb erst spät,
Damit noch fernen Enkeln kund es werde,
Daß sich der Frevel rächt auf dieser Erde."

In dem Moment, wo der Räuber des Vließes dies verkündet, steht er selber als siegreicher Frevler da und auch ihm wird das trügerisch erworbene Gut Unheil bringen. Jasons Art entspricht nicht dem Bild der Hellenen, wie sie phantastische Sehnsucht träumt, wohl aber jenen Griechen, wie sie wirklich atmeten; nicht an Achill, Aristides und Perikles schließt sich diese Charakterzeichnung an, Odysseus, Themistokles und Alkibiades sind ihre Muster. Grillparzer vermied es mit Bewußtsein, allzuviel Gewicht auf die überlegene Kultur, feinere Sitte und höhere Sittlichkeit der Fremden zu legen, sonst hätte er sich in jene Widersprüche verstrickt, die Halms „Sohn der Wildnis" durchziehen, wo dieselben Griechen, von deren Vorzügen wir so viel hören, gleich Feiglingen und Spitzbuben handeln. Jede hyperideale Ausmalung des Hellenentums stünde mit Medeens späteren Erfahrungen in so schneidendem Kontrast, daß dies zur Parodie herausfordern müßte. Ferner möchte, falls die Griechen als weitaus edlerer, höher gearteter Stamm erschienen, die Schuld des Königskindes, der Verrat ihres Volkes an seine Feinde, leichter wiegen als für die tragische Stimmung erforderlich.

In Jason schlummert übrigens gleichfalls ein gut Teil von Barbarentrotz und ungezähmter Wildheit. Rücksichtslos, nur sich selbst kennend, bereit jeden zu opfern, der seine Laune kreuzt, erweist sich Jason sogar gegen den treuesten Gefährten Milo. Drohend ruft er:

„Ich will, wer hält mich? Hier mein Schwert! Es schützt mich
Vor Feinden, wie vor überläst'gen Freunden!"

Dies mahnt an eine immerhin verwandte Szene zwischen Leander und Naukleros, wie Milo in vielem an den muntern Begleiter des verwegenen Schwimmers erinnert. Die Beratung der Argonauten (wie erwähnt gleichfalls ein Nachklang aus „Spartakus"), erhöht die Vorstellung von der Tapferkeit eines Führers, dessen Verlust alle Mutigen verzagen läßt, beim Zuschauer, zugleich zeigt sie Jasons Macht über die Gemüter, wodurch seine Beeinflussung der finstern Kolcherin noch erklärlicher wird. Zu dieser zieht ihn der natürliche Trieb die erste Schönheit, die er auf gefahrvoller Fahrt antraf, zu begehren, wobei all das, was ihn später abstößt, zunächst noch ihren Reiz erhöht. Am meisten fesselt ihn dann ihr Widerstand; dies Sträuben entfacht seine überraschte Hinneigung zur lodernden Flamme. Nun gerade soll sie ihm gehören. Die

Ungebändigte zu bändigen, ihren Trotz durch seinen härteren Eigenwillen zu brechen, danach gelüstet es ihn; „daß sie's verschwieg, das eben reizte mich." Solche Liebesraserei ist ein aufflackerndes Strohfeuer, das glänzt und prasselt, aber nicht wärmt und dauert. Selbst daß er dem Mädchen zweimal das Leben dankt, vermag dieser rein sinnlichen Leidenschaft keinen tiefern Gehalt beizumengen. Bald ist's vergessen. Nur bei den Bemühungen, Medea zu überreden, spricht er sich in eine stärkere Liebeserregtheit hinein. Da ruft er:

„Medea, Jason! Jason und Medea!
O schöner Einklang! Dünket dirs nicht auch!"

Ganz anders wird ihm diese Verknüpfung erscheinen, wenn der Amphiktyonen-Herold verkündet:

„Verbannt Jason und Medea!
Medea und Jason verbannt!"

So hold und schön ihm der Name in Kolchis tönte, in Griechenland klingt er selbst der sanften Kreusa nach Barbarenart. Entscheidend sind Jasons Worte zu Kreon:

„Ist sie hier dunkel, dort erschien sie licht
Im Abstich ihrer nächtlichen Umgebung".

In dem finstern Lande, rings von Gefahren umrungen, war Medeens Liebe ihm ein teueres Geschenk der Götter, in der Heimat erblickt er in ihr nur die unheimliche Zauberin, die abstoßende Barbarin, die er schon bei der Abfahrt nicht ungern in Kolchis zurückgelassen hätte. Gemeinsamer Frevel schmiedete sie mit ehernen Banden aneinander, verhaßte Fesseln sind es, nicht Rosenketten. Sein Verschulden ist wie jenes Jaromirs, daß er die Liebende zum Verrat an den Ihren zwang, aber ihm fehlt die echte, wilde und tiefe Liebesglut des Räubers. Anfänglich eine trotz aller Mängel sympatische, offene Natur, die jedem Eindruck leicht zugänglich rasch Feuer fängt, wird er nach Erlangung des heiß umstrittenen Goldschmucks hinterhältig, verstockt, verschlossen, unehrlich. Der liebenswürdige Leichtsinn, von dessen Vorzügen der Zuschauer ebenso wie Medea geblendet wurde, wandelt sich in rohe Selbstsucht. Um das Vließ dennoch zu gewinnen, martert er ein Wesen, das um seinetwillen alles hintansetzte. Diese hungrige Gier nach dem Vließ schlägt ihm wie Phryxus und Aietes zum Verderben aus.

Der Umschwung im Geschick der Liebenden knüpft sich an das wunderbare Kleinod. Das Verlangen nach dem, was nach Menschen-

meinung Ruhm und Glück bringen soll, vernichtet im Keime das mögliche wahre Glück, der Schein wird für das Sein eingetauscht, das lockende Traumbild für eine lebenswarme Wirklichkeit. Nicht minder starrköpfig als Jason hängen die Kolcher an dem sinnverwirrenden Zeichen. Sobald Medea dies vermeinte Unterpfand der Größe auslieferte, wenden sich alle mit Abscheu von ihr. Am härtesten treffen sie die Worte des Absyrtus: „Behalt sie, doch das Vließ gib mir heraus!" So spricht der geliebteste Blutsverwandte in der Stunde, wo sie den erwählten Gatten schon in seiner wahren Gestalt erkannte. Von allen mißhandelt fühlt sie sich gebrochen, vernichtet durch eigene Schuld. Sie drängt dem Bruder ins Wellengrab nach. Obgleich zurückgehalten, muß sie zweifeln, ob Jason eine solche Lösung durchaus unerwünscht käme und doch ruht ihr ganzes Dasein nur noch auf ihm, für den sie frevelte.

So schließen die „Argonauten". Während in der Wallensteintrilogie „Die Piccolomini" zwar abbrechen, aber nicht enden, stellen die beiden ersten Teile des „Goldenen Vließes" eine völlig in sich abgeschlossene Einheit dar, der Ergänzung durch ein drittes Stück kaum mehr bedürftig. Aietes' und Absyrtus' Geschick ist vollendet, bei Medea wie bei Jason trat die Krisis im Charakter ein; was hier noch werden mag, kann der verständige Zuschauer, „aus dem was ist und war, auf das, was kommen wird" schließend, in der Hauptsache leicht voraussagen. Der „Gastfreund" und die „Argonauten" müßten selbst ohne „Medea" aufgeführt, bei empfänglichen Hörern starke Wirkung üben. Bei dem Widersinn das letzte Stück allein zu geben, wäre es gut der Mahnung Jasons an Kreon zu gedenken:

„Du siehst den Gipfel nur, die Stufen nicht,
Und nur von diesen läßt sich jener richten."

V.

Das goldene Vließ II.

(Medea.)

Grillparzer hat oft gemeint, die Länge der Zeit, während welcher er an der Trilogie arbeitete, insbesondere aber die peinlichen Ursachen der wiederholten Unterbrechungen, hätten das „Goldene Vließ" sehr geschädigt. Wer das Werk unbefangen liest, wird, von kleinen Unebenheiten abgesehen, diesen Eindruck nicht gewinnen. Übrigens arbeitete Schiller am „Wallenstein" erheblich länger, wobei die Umwandlung des ursprünglich zusammenhängend geschriebenen Stückes durch eine ziemlich willkürliche Teilung für zwei Abende hinzukam. „Don Carlos" hatte gleichfalls mehr Zeit beansprucht als das „Goldene Vließ", dort verschob sich tatsächlich das Schwergewicht der Personen, wovon bei Grillparzer nicht die Rede sein kann. Die unglaubliche Raschheit der Ausführung der „Ahnfrau" und der „Sappho" konnte selbst ohne äußere Störungen dauernd nicht festgehalten werden. Der „Gastfreund" entstand vom 29. September bis 5. Oktober 1818, bald nach Grillparzers erster Gasteiner Badereise. Nach zwei Wochen Pause wird am 20. Oktober der erste, am 27. Oktober der zweite und am 3. November der dritte Akt der „Argonauten" begonnen. Noch im November 1818 dürfte die Erkrankung der Mutter zur Unterbrechung der Arbeit geführt haben. Ihr Selbstmord weckt tiefste Depression. Die italienische Erholungsreise, die ihren Zweck nur teilweise erfüllt, eine erneute Badekur in Gastein schieben sich dazwischen. Grillparzers Gesundheit ist in diesen Jahren recht schlecht. Nach einer Pause von beinahe zwölf Monaten wird in blos zwei Tagen (2. und 3. November 1819) der Schlußakt der „Argonauten" geschaffen, am 8. November der erste Akt der „Medea" begonnen. Das geschah als eben die Inhibierung

des Gedichtes „Die Ruinen des Campo Vaccino“ ihren Anfang nahm. Die bösen Händel, in welche Grillparzer durch diese (bald übelwollend „die Geschichte mit dem Papst“ getaufte) Verherrlichung römischer Vorzeit geriet, verdarben seine Beamtenstellung für immer und störten zeitweilig die Fortführung der „Medea“. Am 21. Dezember 1819 erst beginnt er den zweiten Akt, schon am 27. Dezember den dritten. Langsamer gelangt Grillparzer am 17. Januar 1820 zum vierten Akt, der kürzere Schlußakt wird in drei Tagen (25. bis 27. Januar) hinzugefügt. Mehr als ein Jahr vergeht bis zur Erstaufführung im Burgtheater (26. und 27. März 1821), die keinen durchschlagenden Erfolg bringt. Sophie Schröder gab die Medea, Korn den Jason.

Grillparzer war sich des Wagnisses bewußt, griechische Stoffe in einer durchaus von der Weimarer Art verschiedenen Weise zu behandeln. Mit besonnener Klarheit empfand er aber unter Berufung auf Shakespeare und Calderon eine wesentlich selbständigere Haltung solchen Themen gegenüber als das gute Recht des modernen Tragikers. Dafür zeugt sein Brief an den Berliner Hoftheater-Intendanten Grafen Brühl vom 22. August 1821. Bei aller Verehrung für Goethe und Schiller schritt er unbeirrt seinen eigenen Weg und dieser führte mehr und mehr von strenger Stylisierung hinweg zu dem Natürlichkeitsprinzip. „Aus Grundsatz“, schreibt er, habe er jene Abweichungen gewagt und dieser Grundsatz schuf ihm seine eigenartige Stellung als Mittelglied zwischen Klassikern und Modernen. Naturalisten, Symbolisten, Neuromantiker in Österreich zeigen alle ihre Herkunft von Grillparzer, der selbst nur viel zu bescheiden war, um sich der Bedeutung seiner Neuerungen bewußt zu bleiben. Jener Brief, der alle Gründe gegen die Aufführung, die er gefährlich nennt, zusammenträgt, bietet das charakteristische Spiegelbild des allzu ehrlichen Selbstquälers. Grillparzer ist ein Problemdichter, er sieht die Dinge mit selbständiger Auffassung, anders als jene Ewiggestrigen, die matt wiederholen, was Frühere mit voller tönender Stimme vorher gesprochen. Er spürt im Erdenbewohner das Abhängige. Er bildet Geschöpfe nicht ohne eigene Entschlußkraft, aber meist von den Umständen gelenkt, wo sie selbst zu handeln glauben, Menschen, nicht Begriffsschemen. Die Lehre von der entscheidenden Wichtigkeit der Umwelt für die Wesensart des Menschen gelangt im „Goldenen Vließ“ zu scharf ausgeprägter Anwendung. Wie

Norwegens klimatische Einflüsse und soziale Verhältnisse auf die Personen von Ibsens Dramen, wie die Atmosphäre der Markthallen und der Mietskasernen von Paris, des Bergwerks oder des verwilderten Gartens auf die Romanfiguren Zolas drücken, so bestimmt der Gegensatz von Kolchis und Hellas das geänderte Verhalten nicht blos Jasons, auch aller andern Handelnden in Grillparzers Trilogie. „Das goldene Vließ“ ist eine Tragödie des Milieu.

Schon in den „Argonauten“ schämt sich Jason seiner Liebe beinahe, da er den Griechen Milo in dies Geheimnis einweihen soll, und förmlich als Milderungsgrund macht er geltend: „Sie rettete mir zweimal nun das Leben.“ Auch beharrt der Freund in seinem Widerwillen gegen die barbarische Zauberin: „Ein furchtbar Weib mit ihren dunkeln Augen! . . . Mir graut, denk' ich an sie.“ Das gleiche Grauen erwacht hierauf in der Drachenhöhle in Jason, um nie wieder völlig zu weichen.

Die Annahme, erst während der jahrelangen Überfahrt von Kolchis nach Griechenland tauche in Medeas und Jasons Seelen der Widerwille gegeneinander auf, ist unzulässig. Dieser innere Bruch vollzog sich bei beiden schon in den letzten Szenen vor Antritt der Heimreise. Nur weil in Kolchis keine Stätte mehr für sie bleibt, folgt Medea dem Hellenen, nur weil ritterliche Ehre ihn bindet, nimmt Jason sie mit sich. Die lange Seefahrt führt die einander im Fühlen und Wollen Entfremdeten zunächst räumlich, dann sinnlich, endlich psychisch wieder näher zusammen. Erst die Ereignisse von Jolkos wecken das eingeschlummerte Grausen von neuem. Es bedarf keiner näheren Aufschlüsse über diese Meerreise, um das Geschehene richtig zu beurteilen, als jener knappen Worte Jasons:

> „Vier Jahr verschob die Rückkehr uns ein Gott.
> Durch Meer und Land uns in die Irre treibend.
> In Schiffes Enge stündlich ihr gegenüber,
> Brach sich der Stachel ab des ersten Schauderns:
> Gescheh'n war, was gescheh'n, sie ward mein Weib.“

Der ungestüme Werber ist es, der im Frohgefühl des errungenen Siegespreises nun auch nach Minnelohn sich sehnt und mit seiner Glut den Widerstand der Betrübten brach, „die sterben wollte, Nahrung von sich weisend“. Kinder entsprießen dem Bund, die Gewohnheit des Beisammenseins tut das ihre, und ob auch düstere Schatten der Vergangenheit dräuend mahnen, „verwischt war

von der Zeit der Gräuel Bild". Jason erhofft jubelnden Empfang als kühner Eroberer des Wunderhorts; fände er diesen, dann würde Dankbarkeit gegen die Helferin der Tat ihn enger an Medea knüpfen. Als er statt des geträumten Ruhmes um ihretwillen allgemeiner Abneigung begegnet, empört sich zwar sein stolzes Selbstgefühl dawider: „Mein war sie, mich verschmähte man in ihr", doch die getäuschte Erwartung, der berechtigte Unmut, sich so um die Früchte vieljähriger Mühen und tapferer Taten betrogen zu sehen, senkt einen neuen Stachel gegen dies Weib in seine Brust. Er weigert dem Befehl des Pelias, sie zu verstoßen, nur darum Gehorsam, weil solche knechtische Fügsamkeit des Fürstensohnes unwert wäre. Um sein Erbteil verkürzt, des Mordes an seinem Ohm verdächtigt, muß er aus Jolkos fliehen. Nicht als triumphierender Nationalheld gefeiert, als scheuer Flüchtling überall abgewiesen, wo er statt reicher Ehren bloß Schutz und Asyl begehrt, irrt er durch Hellas' weite Städte

„Der Menschen Greuel, meine eigene Qual
Und, nimmst du mich nicht auf, ein Ganzverlorner!"

Als Jason dem Herrscher von Korinth dies Geständnis ablegt, ist er bereits im Innersten gebrochen, mut- und hoffnungslos. Zu unerwartet kam der jähe Schicksalswechsel über ihn. Von Anbeginn zielte sein Streben auf Ruhm, Macht und Größe, durch das Vließ gedachte er sie zu erwerben und durch Medea glaubt er all dies für immer eingebüßt zu haben. Ohne festen inneren Halt, lebt Jason bloß für die Bewunderung der Menge und von ihr. Das ist sein Glück; er muß an sich irre werden, sobald ihm der gewohnte Eitelkeitstribut versagt wird. Der erworbene Ruhm zerfloß ihm unter den Händen, statt Macht zu gewinnen, sank er zum heimatlosen Beraubten herab. Sicheres Gefühl der Größe, um sich an seinem Vertrauen zu sich selbst innerlich über die äußere Misere zu erheben, mangelt ihm. Er ist nur groß, so lange man ihn so nennt; da alle sich von ihm wenden, wird Jason erbärmlich klein. Durch Kraft und Verwegenheit zeichnete er sich auf der kühnen Fahrt vor seiner Umgebung aus, im übrigen blieb er ein Dutzendmensch mit einer Dutzendseele, mit dem Mut der Faust ausgerüstet, nicht mit dem ungleich selteneren Mut des Herzens. Dem allgemeinen Vorurteil zu trotzen, diesem Ungeheuer, das weit gefährlicher ist als die Schlange in der Drachenhöhle, dazu gebricht ihm jede

Fähigkeit. Die Volksstimme — und es ist das Urteil seines Volkes — erklärt sich einmütig gegen die Kolcherin, die Wilde, „die Vertraute dunkler Mächte", flucht ihr, ja auch ihm. Nur wenn er sein Los von jenem Weibe scheiden könnte, gäbe es noch Hoffnung für ihn. Diesem einzigen Rettungsweg wenden sich seine Gedanken bald immer entschiedener zu.

So finden wir die Gatten vor Korinth wieder, die wir in Kolchis verließen. Ihre dumpfe Resignation hat eine Kette trüber Erfahrungen neuerlich in gegenseitige Verbitterung umgewandelt. Medea fühlt jedoch, sie stehe jetzt in Jasons Schuld, da er den Seinen um ihretwillen verhaßt wurde, wie sie einst den Ihren um seinetwillen. Medeens Natur ist edler als der Charakter des Gefährten. Sie will ihr innerstes Wesen aufgeben, all dem entsagen, wodurch sie seinen Landesgenossen verhaßt, sich ganz nach seinem Willen ummodeln. Nicht Zauberin noch Kolcherin möchte sie länger sein, die schwersten Opfer dem Vater ihrer Kinder bringen, doch was sie auch tut, Jasons Sinn zwingt sie nicht mehr zu sich zurück. Grillparzer hatte sich als „Grundgedanken" notiert, „daß Medea, nachdem sie Kolchis verlassen, tadellos sein will, aber es nicht sein kann." Wie eine Vorahnung der Seufzer des greisen Faust: „Könnt' ich Magie von meinem Pfad entfernen, — Die Zaubersprüche ganz und gar verlernen", klingt Medeens Wort: „Die Zeit der Nacht, der Zauber ist vorbei." Umsonst vergräbt sie die Zeichen ihrer schwarzen Kunst, versenkt in die Erde, „was mich geknüpft an meiner Väter Heimat", um sich aus freien Stücken, aller geheimnisvollen Kräfte entblößt, nun „schwach, ein schutzlos hilfbedürftig Weib", an des Gatten Brust zu werfen, weder seine Arme noch sein Herz öffnen sich der Jammervollen. Ihr offenbares Bestreben, die wilde Denkart zu zähmen, selbst ungerechten Vorwurf ohne allzu heftigen Widerspruch zu ertragen, alles, was ihn verletzen könnte, zu meiden, rührt Jason so weit, daß er für den Augenblick der Ausführung seines Vorsatzes, sich von ihr zu trennen, aus Scheu vor der Unbilligkeit eines solchen Verhaltens in diesem Moment, entsagt. Als Medea, sonst fügsam, bei der ersten schüchternen Andeutung, sie solle zunächst „fern von der Stadt verborgen" weilen, sogleich errät, was er sich selbst zu verschweigen strebt, daß dies nur der erste Schritt zur völligen Loslösung wäre, und diesen tastenden Versuch mit größter Entschiedenheit, dem Gatten seine verborgenen

Gedanken enthüllend, zurückweist, gedenkt Jason seiner Pflicht. Um nicht vor sich selbst zum Schurken zu werden, spricht er zu König Kreon:

„Du nimmst uns beide, oder keinen, Herr!
Mein Leben wär' erneut, wüßt' ich sie fort,
Doch muß ich schützen, was sich mir vertraut."

Der Entschluß, sich mit Medea solidarisch zu erklären, ist ersichtlich mühsam genug dem widerstrebenden eigenen Gefühl abgezwungen, schon belehrte Kreusas Anblick den Unseligen am deutlichsten über das Verlorene. Die Erinnerungen der Jugend, die Liebe zu der einstigen Gespielin sprechen immer lauter, bis sie die abmahnende Gewissensstimme völlig übertäuben. Jason will aus dem Dunkel, in das er gebannt ist, zurück ins helle Licht der Sonne. Dies kann er nur, fällt Medeens finsterer Schatten nicht mehr auf seinen Weg.

Echt tragisch erscheint eben Kreusa, die einzige, welche der Kolcherin freundlich begegnet, dazu ausersehen, diese ganz ins Verderben zu stürzen. Zuerst fremd, ja kränkend, obwohl dabei durchaus naiv, führt sie der richtige Takt des Herzens bald zur Bitte um Verzeihung. Die tiefe Rührung Medeens bei dieser ersten schonenderen Regung erweist, wie unwürdig ihr sonst begegnet wurde. Mehr als sie selbst tragen die Hellenen Schuld, wenn sie notgedrungen die verschlossene, rauhe Barbarin blieb, weil niemand, auch ihr Gatte nicht, dem versteckten Bedürfnis nach milder, geduldiger Neigung entgegenkam:

„Sie haben mich beleidigt oft und tief,
Doch keiner fragte nach, ob's weh getan."

Die einst so stolze, spröde Königstochter bittet in herzbewegenden Worten, getränkt vom vollen Jammer einer einsam ringenden Seele, die holde Fremde, sie möge ihr beistehen, zur Griechin zu werden:

„Weil eine Fremd' ich bin aus fernem Land
Und unbekannt mit dieses Bodens Bräuchen,
Verachten sie mich, seh'n auf mich herab,
Und eine scheue Wilde bin ich ihnen,
Die Unterste, die Letzte aller Menschen,
Die ich die Erste war in meiner Heimat.
Ich will ja gerne tun, was ihr mir sagt,
Nur sagt mir, was ich tun soll, statt zu zürnen."

Ein verhängnisschweres „Zu spät!" klingt trüb durch das Stück. Der redlichste Wille Medeens muß jetzt vergeblich bleiben, denn er weckt in ihres Mannes Herzen keinen Widerhall. Auch Jason muß, in allen Erwartungen schmählich getäuscht, sich als Unterster und Letzter fühlen, als geduldeter, halb widerwillig aufgenommener Flüchtling an jenem Hofe leben, wo der heranreifende Held gefeiert wurde. Fortwährend drängt sich das Bild der glänzenden Vergangenheit vor seine müden Sinne. „Nessun maggior dolor che ricordarsi del tempo felice nella miseria." Am allerschmerzlichsten erschüttert solches bittere Gedenken die bange Seele da, wo jedes Haus, jeder Stein, jedes Gesicht die Erinnerung nährt. Für Jason ist Kreons Tochter mehr als die liebliche griechische Jungfrau, die ihn auch sonst stärker fesseln müßte als die ungestüme, wilde Kolcherin. Aus Kreusas Zügen lächelt ihn die verflossene Jugendzeit unwiderstehlich lockend an. Mit ihr verbunden, hofft er, Jugendkraft und Jugendmut wiederzufinden, die beste Zeit seines Daseins zu erneuern. Nicht als die Ältere oder minder Reizende erliegt Medea. Bittere Erlebnisse, Mutterschaft und Gram zehrte an ihrer Schönheit, doch sie braucht bloß einige Jahre mehr zu zählen als Kreusa, deren Überlegenheit an äußeren Vorzügen nie stark betont wird. So sinnlich Jason angelegt sein mag, nicht diese Regung treibt ihn zu Kreusa, sie spielt nur leise mit hinein. In Kreusas Nähe wohnt Sicherheit, winkt ein Thron und hohe künftige Ehren, an Medeens Seite ist Irrsal und Flucht, ein elendes Leben und ruhmloser Tod. Kreusa fleht zu den gleichen Göttern wie er, spricht in heimisch vertrauten Lauten, an Medea haftet für ihn unauslöschlich das unheimliche Gedächtnis der kolchischen Zauberin, des Weibes aus dem Drachenhorst. Kreusas Gemahl wird sich die Herzen seiner Stammesgenossen zurückerobern, die sich Medeens Gefährten unweigerlich verschließen. Wohl ließe sich auch eine andere Umgestaltung der Sage denken: Jason hält trotz inneren Grauens aus ritterlichem Stolz an Medea fest, deren zum Haß gesteigerte Abneigung gegen den Vater in der Fremde sich allmählich verflüchtigt und die nun den Gatten mit Vorwürfen überhäuft, nachdem sie ihn zur Entführung ermutigt, ja gedrängt. Auch eine solche Medea konnte schließlich die Kinder morden. So hätte etwa Strindberg die Sage dramatisiert. Immerhin muß auch in Grillparzers Fassung erwogen werden, wie das Verhalten von Verwandten, Freunden, Volksge-

nossen es für Jason fast unmöglich erscheinen läßt, nach dem Bannfluch aus Delphi bei Medea auszuharren.

Niemals mit der Fremden wahrhaft verknüpft, längst innerlich von ihr losgelöst, wird für Jason der Spruch der Amphiktyonen, bestimmt, ihn völlig zu Boden zu schmettern, eben dadurch zur Erlösung. In dem Augenblick des tiefsten Falles tut sich eine neue Bahn auf, die ihn aus dumpfer Verzweiflung wieder zu den Fürsten Griechenlands zu führen verspricht. Mit Medea könnte er nur gemeinsam untergehen, zu erretten vermöchte er weder sie noch sich selbst vor dem bannenden Spruch, der ihm die letzte Wehr des Flüchtlings, das heilige Gastrecht, nimmt, ihm, Medea und den Kindern Verderben und Tod droht. In solcher schreckensvollen Stunde bietet ihm König Kreon aus eigenem Antrieb plötzlich die Rettung dar. Soll er eine seinen geheimsten Wünschen entgegenkommende selige Zukunft, die sich ohne sein Zutun unerwartet zeigt, eigensinnig zurückweisen, um seines Weibes, der Kolcherin, der Mörderin willen? Gastrecht brach Aietes einst dem Phryxus, mit Verweigerung dieser schirmenden Gunst lohnen es die Hellenen seinem Kinde. Der Mann, dem zu Liebe sie Heimat und Vater verließ und verriet, er hält sie des Mordes an seinem ungetreuen Ohm Pelias schuldig, er sieht in ihr seiner „Tage Fluch“, heißt sie sich hinwegheben zur Wildnis ihrer Wiege, zum blutigen Volk, dem sie gehöre und gleiche. Mit ungeheucheltem Entsetzen verwahrt er sich dagegen, daß Medea ein im Unmut gesprochenes Wort — und Worte töten ja nicht — als ausreichende Grundlage ihres Verfahrens wider Pelias hinnahm, doch nicht minder redlich glaubte jene in seinem Sinne zu handeln; daß sie dies glauben konnte, offenbart freilich die Urverschiedenheit ihres Wesens, die innere Unmöglichkeit wahren ehelichen Einverständnisses. Ein Aietes konnte sich zum giftbrauenden Meuchelmörder entwürdigen, nicht ein von Haus aus offener, abenteuerdurstiger Held gleich Jason, mag er sonst zu jedem Verwerflichen herabsinken. Als Aietes' Kind, nicht als Jasons Weib, nimmt die zornerfüllte Medea ihre grauenhafte Rache. Bezeichnend fällt sie beim Bericht hierüber, wie meist wenn sie erregt ist, in die rauhe kolchische Redeform zurück. Den Tod des Pelias ließ Grillparzer absichtlich im Halbdunkel, weil er ihn nicht auf die Bühne bringen konnte und wollte. Jedenfalls erfährt Jason erst im zweiten (und dritten) Akt, wie Pelias geendet,

einer mehr, den die Begier nach dem Vließ ins Verderben stürzte. Das Vließ selbst tötet nicht, nur der Glaube daran.

Der zweite Akt ist technisch meisterhaft gebaut und gesteigert. Zunächst Kreusa und Medea, diese bemüht zu lernen, was den Gatten erfreuen könnte, doch unvermögend, die gräßlichen Erinnerungen zu meistern, die sie von ihm wegscheuchen, jene von einer unschuldsvollen, langgehegten Neigung für Jason fast schon überwältigt, gleichwohl ihr den Zutritt wehrend: „Der Mensch vergißt, ach, und die Götter auch.“ Zwei opferfreudige Wesen, die eine bereit, ihre Vergangenheit dahinzugeben, um des Gemahls Beifall zu erwerben, die andere ihre eigene Zukunft zu verdüstern, um Jason mit seiner Gattin zu versöhnen. Der Held des Vließes bemerkt dies nicht. Sein sorgenschwerer Sinn mag nur aufatmen, weiß er sein Weib fern; besonders trefflich, wie er sich mit Kreusa so in Jugendgeschichten verliert, daß beide Medeens wiederholte Mahnung: „Jason, ich weiß ein Lied“ völlig überhören. Eben jetzt, wo Medea ein Geschöpf gänzlich nach seinem Wunsch und Willen zu werden strebt, muß sie es empfinden, daß eine eherne Schranke unüberschreitbar zwischen ihnen aufgerichtet bleibt. Hemmend, erkältend, tötend legen sich Jasons gemütskalte, stachelnde Worte auf die fromme Wallung ihres Herzens. Die Leidenschaft reißt, von hellblickender Eifersucht geschürt, die Herrschaft an sich. Zerbrochen liegt die Leier vor den Füßen der verhaßten Nebenbuhlerin. Und sogleich ertönt Drommetenhall, durch den sich der Herold der Amphiktyonen ankündigt. Während Jason über dem neuen Unheil kaum noch den Zorn wider Medea zurückdrängen mag, blitzt der um ihretwillen verhängte Bann auf ihn nieder; diese Verbitterung erleichtert ihm die Lossagung von der wilden Barbarin. Hochdramatisch ist die plötzliche, weil nicht durchaus verblüffende, um so wirksamere Wendung, da Kreon den Herold weilen heißt und Jason „durch seiner eignen Tochter Hand“ freispricht. Darauf die packende Scheidung der ungleichen Gatten. Ein ebenso unscheinbares als kunstvolles Mittel verstärkt hier die Wirkung ungemein. Dem Herold strömte viel Volks nach und der stumme Anteil dieser Masse an der Entwicklung der Situation wirft helles Licht auf den Vorfall. Sagt der König dem Jason als seinem Eidam Schutz zu, dann beweist die freudige Bewegung der Menge die helle Zustimmung des gesamten Griechenlands. In „Medea“ betritt bloß dies eine Mal

ein wogender Menschenhaufen die Bühne, wo sein Erscheinen einen höchst wesentlichen Faktor der Geschehnisse bildet. Der gewaltige Eindruck des Fluches auf die Korinther offenbart uns erst seine volle lastende Schwere, zugleich wird es so deutlicher, daß Jason sich von seinem Volk lossagen müßte, ginge er mit der von allen voll Abscheu, Furcht und Grauen betrachteten Medea. Sie freilich stand vordem in ähnlicher Lage dennoch zu dem Geliebten. Diese Griechen repräsentieren uns die ganze auf Jasons Entschließungen lastende Umwelt ebenso lebendig wie die Max umringenden Pappenheimer in „Wallensteins Tod“, und vor Augen muß uns das Milieu gestellt werden, damit wir Zuschauer seinen Einfluß recht erfassen. Dadurch erhält die Atmosphäre auf dem Theater erst die nötige Schwüle, bekommt die Szene die erforderliche Stimmung, den Volks- und Kulturhintergrund. Nicht bloß Jasons Benehmen, auch Medeens Verhalten erklärt diese umgebende Menge. Auf der menschenüberfüllten Bühne steht sie einsam, gänzlich verlassen da, von allen gemieden, von dem Gemahl verraten, machtlos, deshalb um so heißer nach Rache begehrend, an ihm, an der falschen Freundin, an allen Hellenen. Die wilde Tochter des fernen Nebellandes muß da in jedem Ton, in jeder Geste lebendig werden, um den vollen Unterschied der Wesenssubstanz fühlbar hervortreten zu lassen, dabei auch die stolze Fürstin, die, als sie alles verloren sieht, selbst den Bund zwischen sich und Jason zerreißt. Noch eins, das Schlimmste wird ihr angetan. Man weigert ihr die Kinder. Darauf richtet sich die Gebeugte, in den Staub Getretene zu dämonischer Größe empor. Vor der nach Vergeltung härtesten Unrechts lechzenden, schwer Beleidigten weicht die Volksmenge scheu auseinander, als sie unerschrocken mit scharfen Drohungen Abschied nimmt. Vergessen ist die Schwäche, mit Jugendliedern um die Gunst des verräterischen Gatten zu werben, ein verwundeter grimmer Leu schüttelt brüllend die Mähne. Damit schließt in prachtvoller Steigerung der zweite Akt.

Naturgemäß folgt diesem gewaltsamen Aufschwung der Rückschlag dumpfer Verzweiflung. Gora stachelt und drängt, indes Medea noch der schwachen Hoffnung Raum gewähren möchte, Jason sei bloß von ihrem „argen Feind“, dem König, verlockt und werde reuig zurückkehren. Er selbst zerstört diesen holdgaukelnden Wahn. Meint sie durch ihre Erzählung von jeder Schuld an Pelias' Tod gereinigt dazustehen, so faßt ihn dasselbe Entsetzen, wie vormals

den Oheim: „Zaubrische, Gräßliche! . . . . Mir graut vor dir.“ Vergebens mahnt sie ihn der entschwundenen Tage, vergeblich ist auch ihr schmerzlicher Klageruf:

„Doch du sollst mich nicht strafen, Jason, du nicht,
Denn, was ich tat, zuliebe tat ich's dir.“

Noch einmal wird sie weich und fleht zu ihm um Schonung. Doch Jason kehrt immer mehr den kalten Egoisten hervor, den kleingeistigen Heuchler, der, niedriger als sein Geschick, nur nach einem günstigen Platz beim Festmahl des Lebens trachtet, durchaus unbekümmert um das Weib, dessen Unheil er verschuldete, ganz eitle Selbstheit und kraftloses Mißtrauen zugleich. Vor so jammervoll grausamer Schwäche findet sie den alten Sinn wieder:

„Es ist vorbei! — Verzeihet meine Väter,
Verzeiht mir, Kolchis' stolze Götter,
Daß ich mich selbst erniedriget und euch!
Das Letzte galt's. Nun habt ihr mich!“

Sie wandte sich zurück zu den Traditionen ihres Landes, dem Andenken ihrer Ahnen, den Göttern ihres Volkes und diese alle fordern die Rache. Zu Darimba, der mächtigen Göttin, ergeht ja das Gebet:

„Gib, daß wir lieben den Wohlwollenden
Und hassen den, der uns haßt“

Und doch sind in Medea die weicheren Regungen im jahrelangen Elend mächtiger geworden. Angesichts der beiden Knaben, deren einen sie mit sich nehmen soll, während der andere beim Vater und „bei des falschen Mannes falscher Tochter“ zurückbleiben muß, wäre sie einen Augenblick bereit, der Rache zu entsagen, um für dies Opfer beide Kinder ans Herz drücken zu dürfen. Aber das Bitterste ereilt sie nun erst, da ihre Söhne vor ihr zu Kreusa flüchten, deren „mildes Wort den Armen ungewohnt“ sie gewann. Ich kenne kaum eine erschütterndere Szene als dies vergebliche Flehen der Mutter zu ihren Kindern, wobei der Wechsel zärtlichster Liebkosungen und wildester Zornausbrüche, höchst charakteristisch für Medea, zugleich die zage Scheu der Kleinen erklärt. Mit dem Wutschrei der Verzweiflung:

„Wer gibt mir einen Dolch?
Einen Dolch für mich und sie!“

wird der finstere Gedanke geboren, dem die ungeheuere Tat bald folgen soll. Schon im zweiten Akt hatte Medea dem König und

Kreusa ähnlich gedroht. Ihre gehaltene Ruhe im ersten Aufzug zwang sie sich noch weit mühsamer ab als Sappho. Der Verrat des Geliebten weckt in beiden die schlummernde Wut, ja Raserei. Im letzten Akt hat Medea überwunden, ganz anders freilich als die Dichterin, Resignation waltet aber da wie dort. Eine technisch sehr bemerkenswerte Anomalie der „Medea" ist hierdurch erklärt, die lyrisch-epischen Schlüsse des ersten und letzten Aktes, denen drei ungewöhnlich pathetisch-kraftvolle Abschlüsse der mittleren Akte gegenüberstehen.

Jason wie Gora sehen in dem Verhalten der Kinder ein Gottesurteil, nicht so Medea. Im ersten Ansturm erliegt sie dem stechendsten Schmerz. Ins Herz getroffen, sinnlos vor Jammer stürzt sie zu Boden. Dann aber erwacht die beleidigte Barbarin. Verleugneten die Kleinen ihr gegenüber die Natur, warum sollte sie nicht mit Gleichem vergelten. „Sie sind Jasons Kinder!" Verräter wie er, fluchenswert, todeswürdig gleich ihm; wer sonst als die mitleidlos Verstoßene, tödlich Gekränkte selbst ist berufen dies Urteil zu vollstrecken? Der Haß dieser von Extrem zu Extrem taumelnden, leidenschafterfüllten Wilden ist noch stärker als vordem ihre Liebe. Alle Bemühungen, die angestammte Natur zu verleugnen, mild und sanft zu werden, blieben vergeblich, da flüchtet sie zur Grausamkeit der rohen Volksgenossen zurück. Weil sie nicht Griechin sein soll, gibt sie sich wieder als Kolcherin. Zudem, tötet sie die Kleinen, was ist's? Verlieren sie dabei oder ist es nicht besser, früh zu sterben als Pein und Qual des Daseins zu tragen? Jason sehe den Untergang aller, die er liebt, dies sei seine Strafe, härter als der Tod.

Doch „dem alten Wollen fehlt die alte Kraft", mit dem Zaubergerät wich die geheimnisschwere Macht von ihr. Auch faßt sie, solcher Vorstellungen entwöhnt, ein Grauen vor den eigenen Gedanken, sie wünscht den Tod für sich selbst herbei. Erst der Hellenen Gier nach dem Vließ, die rastlose Sucht nach diesem Unterpfand der Größe führt zu der bereits halbabgewendeten Katastrophe. Kreon drängt Jason es zu begehren, nach kurzem Sträuben stimmt dieser zu, beide umgaukelt von Zukunftsbildern der Ehre und des Ruhmes. Das törichte Verlangen nach dem goldenen Widderfell bringt Medea gegen deren Willen das vergrabene Zauberwerkzeug zurück. So waffnet der König die Hand, die ihn zer-

schmettern soll, denn kaum erblickt die Verlassene jene Truhe mit den seltsam fremden Zeichen, als die zögernde Schwäche aus ihrer Brust weicht. „Medea bin ich wieder; Dank euch Götter!" Was man als Fehler der Charakteristik deuten wollte, ist ein technischer Vorzug. Es ist psychologisch zutreffend, daß die leidenschaftliche Medea nach heftigen Ausbrüchen zeitweisem stumpfem Hinbrüten unterliegt und nicht ununterbrochen auf der Höhe gestachelter Wut verharrt; für den Bau des Dramas ist es notwendig, daß es nicht eintönig geradlinig vorwärtsschreitet, sondern eine abbiegende Situation, darauf ein neues erregendes Moment folgt. Auch hier tritt die echte tragische Ironie in ihr Recht, die klüglichen Ränken der Menschen, durch welche diese das Glück an sich zu fesseln denken, das Verderben entsprießen läßt. Angesichts des Zauberschreins herrscht in Medea nur mehr das Begehren nach vollwichtiger Rache. Der Schleier, durchwoben von der Unterirdischen Zeichen, der Magierstab bringen ihr den alten Sinn wieder, die toten Dinge wecken den Geist, der bestimmt ist, sie zu beseelen. In diesem Vorgang liegt ein wohlbegründeter Zug von täglich erneuter Bedeutung. Die Zauberkünste Medeens sind im Drama als reale Wirklichkeit gedacht, sonst hätte auch ihr früherer Verzicht auf diese von der Mutter ererbte Gabe keinen Sinn. Vergeblich wollte sie der Macht entsagen, mit der Hekate, die Göttin der Sage, ihr Kind ausgestattet. Aber nur das kolchische Zaubergerät übt klärlich solche Gewalt mit Flamme und Gift. Das Vließ soll freilich Jason verletzt haben, als er es in der Drachenhöhle berührte, allein der Sklave Medeens faßt es, bevor es vor Korinth vergraben wird, völlig ungestraft an. Jason kann leicht in der Aufregung die blutige Schramme im Drachenkampf übersehen haben und sie dann irrig dem Vließ zuschreiben. Geht dieses schließlich aus dem Brand unversehrt hervor, so braucht es dazu kein Wunder, da Gold bekanntlich dem Feuer länger widersteht als Holz und Stoffe. Übrigens mag Peronto seine schützende Hand darüber halten, dem so viel an dem Kleinod liegt.

Mit vernichtendem Hohn sendet Medea die verderblichen Geschenke an Kreusa, weit stärker als Gora, die früher zur Rache trieb und nun erzittert. Auch dies ist technisch nötig. Wie im ersten Akte neben der gebeugten Medea die Kontrastfigur der aufreizenden Gora erforderlich war, so jetzt bei Medeens herbstem Entschluß

Goras Verzagtheit, die durch ihr Alter, das den Groll nur in Worten entlädt, mitbegründet erscheint. Vor der gräßlichsten Tat schaudert Medea noch einmal (und hier geht die Abschwächung der Schuld vielleicht um eine Linie zu weit), trotzdem vollführt sie den Kindermord. Ungleich näher als die Medea des Euripides steht sie dabei unserm Empfinden, wie Grillparzers Drama auch an poetischem Wert sein Vorbild bei weitem übertrifft. Aufs Abstoßendste berührt es uns, wenn die feige Zauberin des Euripides sich erst ein sicheres Asyl sucht, ehe sie Mordtaten verübt. Selbst Grillparzers Jason, der Kreusa zuneigt, steht noch immer beträchtlich höher als jener des Euripides, der bloß eine gute Partie zu machen bestrebt ist. Beide Medeen vollführen den Kindesmord schließlich, weil der Tod der Königstochter jede Reue als vergeblich zeigt. Ihre Kleinen sollen nicht bei der Fremden aufwachsen, Hohn und Kränkungen ausgesetzt, Jasons Söhne aber müssen sterben, weil sie dem treulosen Vater gleichen, Verräter gleich ihm sind. Jason trifft sie, wenn ihr Dolch das Blut der Knaben trinkt, und in der Braut des Argen tötet Medea die ihr verhaßte glücklichere Rivalin. Nicht völlig unverschuldet muß Kreusa ein solches Geschick erleiden; sie der ersten Absicht gemäß stets in fast überirdischer, naiver Reinheit zu halten war unmöglich. Sie strebte nicht den Jugendgespielen seinem Weibe abwendig zu machen, obzwar sie ihn stets liebte. Allein im entscheidenden Moment versagt ihr die Selbstüberwindung das eigene, verlangende Herz niederzuzwingen; Jason wird von ihr an seine Pflicht bei Medea auszuharren, diese zu schützen nicht gemahnt. Nicht gänzlich so reflexionslos wie Melitta, der sie mehrfach ähnelt, gibt sie sich dem teuern Manne. Kreusa sinnt denn doch

> „ob recht ist, was wir tun,
> Denn tun wir recht, wer könnte dann uns schaden".

Dies Nachsinnen deutet auf halbverborgenen Zweifel, die von der Sehnsucht nach Vereinigung mit Jason übertäubt werden. Ein dunkles Gefühl der Warnung vor dem Schritt, der statt ins Brautgemach zum Flammentod leitet, kündet sich da an. Gora darf dem König trotzen:

> „Um deine Tochter klag' ich nicht! Ihr ward ihr Recht!
> Was griff sie nach des Unglücks letzter Habe?"

Jede andere nur Kreusa nicht, die Medeen weich sah, dürfte den Bau ihrer Zukunft auf den Trümmern des einst so lockenden

Glückes der Kolcherin aufführen wollen. Und dies am selben Tag, an dem sie Freundschaft schlossen, denn alle Ereignisse der „Medea“ rollen mit dämonischer Eile in 24 Stunden vorüber. Der eine Morgen sieht Jasons Aufnahme in die Königsburg, der nächste Morgen bescheint ihre Trümmer. In der Trilogie sind eben alle Kinder ihrer Taten, erntend, was sie gesät: jene poetische Gerechtigkeit waltet hier, die keines juridisch schuldhaften Verbrechens harrt und blinden Zufall ausschließt. Für den Richter wäre bloß Medea eine arge Frevlerin, König Kreon, Jason, Kreusa hingegen lauter ehrenwerte Leute; der Poet zeigt, wie diese scheinbar Schuldlosen die wahrhaft Schuldigen sind. Ins Moderne übersetzt zählen jene zu den hochachtbaren Stützen der Gesellschaft, die sich gegen den Eindringling rasch zusammenfinden, um die Wilde, Leidenschaftliche formell völlig korrekt wieder aus ihrer Sphäre hinauszudrängen, sei es auch ins Elend, durchaus gesetzlich und also untadelhaft. Der Dichter zertritt diesen lügnerischen Schein und bringt die innere Wahrheit der Dinge, ihr Sein auch äußerlich zu Ehren.

Der König von Korinth, der im Entwurf als Repräsentant der Rechtlichkeit geplant war, wurde in der Ausführung der Hauptvertreter jener gesetzlichen Ordnung, die den Verführer schützt, die Verführte mit dem gesellschaftlichen Banne belegt. Einen Ansatz dazu bot schon jene andere Charakteristik des Königs, welche neben dem Szenarium zur „Medea“ steht: „Strenge Gesetzlichkeit. Die Ehe eines Griechen mit einer Barbarin ist ihm ein Greuel. Alle Milderungsgründe für Medeens Benehmen sind für ihn nicht da.“ Ihn trifft der Verlust des einzigen Kindes mit grausamer Schärfe. Innerlich vernichtet bleibt Kreon Herrscher seines Landes wie Aietes, der inzwischen durch Selbstmord diese bittere Fortexistenz abschüttelte. Auch Jason wird am Leben erhalten, damit dies seine ärgste Strafe werde, ruhmlos, gehaßt, verachtet, den Stachel der Selbstanklage in der Brust. Medea stellt sich den Richtern zu Delphi. Sie, die dem Gatten vorwirft

„Dir scheint der Tod das Schlimmste;
Ich kenn' ein noch viel Ärgres: elend sein“,

würde den Tod, falls die Amphiktyonen ihn über sie verhängen, als Erlösung begrüßen, sonst aber in der Wüste zu ihrer Strafe ein unselig Leben weiterschleppen. Das goldene Banner nimmt sie mit sich:

„Nach Delphi geh' ich An des Gottes Altar,
Von wo das Vließ einst Phryxus weggenommen,
Häng' ich, dem dunkeln Gott das Seine gebend,
Es auf."

Mit dem Raub des Vließes von der geweihten Stätte begann eine lange Folge von Unheil und Verbrechen, dies ende mit der Rückgabe des Schmuckes an seinen Eigner. So wird beim Abschluß auf das goldene Vließ und die verhängnisdüsteren Konsequenzen jener ersten Tat neuerdings nachdrücklich hingewiesen, wodurch der im Titel ausgedrückte geistige Zusammenhang des weitgedehnten Stoffes nochmals kräftig betont ist.

Damit wirft sich die Frage auf: was symbolisiert das Vließ? Nicht als ob diese lebenatmende Trilogie nur dadurch Bedeutung erhielte, daß sie der Ausdruck einer abstrakten Idee wäre, allein birgt sich hinter diesem fesselnden, bunten Gemälde menschlichen Tuns und Leidens überdies ein wertvoller Grundgedanke, so wird die ästhetische Freude an der farbenprächtigen Dichtung noch vertieft. Äußerungen Grillparzers, wonach „das Ganze die große Tragödie des Lebens sein sollte, daß der Mensch in seiner Jugend suche, was er im Alter nicht brauchen könne", darf wohl blos auf Jason und ihm verwandte Kleingeistige bezogen werden. Sein Leben verrinnt im Sande, weil er als Jüngling eifrig um Medeens Besitz ringt, während er als Mann sich ihrer zu entledigen strebt. Volkelt versicherte (1888), an keiner Tragödie sei ihm Schillers Ausspruch: „Das eben ist der Fluch der bösen Tat, daß sie fortzeugend Böses muß gebären" in so gewaltiger Weise zur Anschauung gekommen. Nun trägt das Szenar der Medea jenen Satz Schillers als Motto an der Spitze. Die Volkelt unbekannte Handschrift bekräftigt demnach seine Anschauung, mit der er eine schöne Probe intuitiven Einlebens in die Gedanken des Dichters lieferte. Seiner Annahme, mit dem Vließ rage eine Schicksalsmacht, von der sichtbare Wirkungen ausgingen, in das Stück hinein, widerspricht besonders folgende Äußerung Grillparzers: „Das Vließ ist nur ein sinnliches Zeichen dieses Satzes. Es ist da nicht vom Schicksal die Rede. Ein Unrecht hat ohne Nötigung von außen das andere zur Folge und das Vließ begleitet sinnbildlich die Begebenheiten, ohne sie zu bewirken." Ebenso erwähnt Grillparzer in den Entwürfen zur Trilogie: „Wie? Wenn du dein Porträt stechen ließest und dich hier-

auf mannigfache Strafen der Eitelkeit träfen, bei jedem einzelnen Falle aber gerade zufällig das gestochene Bild dir im Auge hinge. Auf einer ähnlichen Verbindung beruht das Vließ." Das Widderfell ist das Symbol der Macht, des Ruhmes, der äußeren Ehren, wonach Aietes und Jason, zum Teil auch Phryxus, so stürmisch begehren, daß ihnen darob die wahre, innere Ehre verloren geht. Erweitert kann diese Beziehung auf das Leben aller Anwendung finden, die irgend einem persönlichen Lebensziel, Ansehen, Reichtum, Ehrenstellen, was eben dem einzelnen das Glück zu verbürgen scheint, eingebildeten Wert leihen, ihm in atemloser Hatz zustreben, so das Leben in dieser tollen Jagd nach dem Glück vergeuden und verzetteln, dabei statt dies Phantom zu erhaschen sich selbst verlieren, untreu werden an sich selbst:

„Was ist der Erde Glück? — Ein Schatten!
Was ist der Erde Ruhm? — Ein Traum!"

Diese traurige Lebensbetrachtung kehrt fast mit denselben Worten im „Traum ein Leben" wieder. Das wilde Verlangen nach dem Glück verstrickt in Schuld und allen ergeht es nach dem ersten Fehlschlagen, das kaum einem erspart bleibt, wenn sie nur um so verzweifelter das heißbegehrte Ziel zu erreichen trachten, wie Jason. Es gelingt ihnen nicht sich im Unglück rein zu bewahren, das Recht rückt hier ein Haar und dort ein Gran

„Und an dem Ziel der Bahn steht man ein Andrer,
Als der man war, da man den Lauf begann."

Der eigenen Achtung bar „vom Unheilsmeer umbrandet" und ohne sagen zu dürfen: „Ich habs nicht getan!" So vollzieht es sich, weil die Menschen im Verlangen nach Glück, Liebe, Ruhm das oberste Gebot vernachlässigen, das freilich auch das Schwerste: Pflichterfüllung.

Die Pflicht gegen den Gastrecht heischenden Fremdling verletzt Aietes, die Pflicht wider Familie und Volk Medea, die gegen sein Weib Jason, auch Phryxus, Kreon, Kreusa, jedes in seiner Weise verletzt das Dringendste: die Pflicht; daran gehen sie alle zu Grunde. An Medea, welche die Verpflichtungen gegen jene, an die gleiches Blut sie bindet, am schwersten beleidigte, werden dieselben Bande von Jason und ihren Kindern am ärgsten verletzt. Das Verlassen ihres Volkes rächt sich an ihr durch die höhnische Zurückweisung seitens der Griechen. Glück, Liebe, Ruhm nennt Grillparzer unstete

Schatten und schwankende Träume voll täuschenden Truges, sicher und unverrückt leitet die Pflicht den dornenvollen Lebenspfad. Ein katalonisches Märchen, das Moriz Hartmann verdeutschte, erzählt von einem kleinen Prinzen, dessen Sehnsucht ein berühmter Kuchen war; größer geworden zieht er ins Feld, belagert sieben Jahre die Festung, in welcher der köstliche Leckerbissen verwahrt wird, erobert sie endlich, um dann melancholisch zu finden, er sei nicht mehr in dem Alter, wo man gerne Kuchen ißt. Darin symbolisiert sich eine allgemeine Erfahrung; das nach heißen Mühen erlangte Gut bringt im Besitz Enttäuschung und zu spät wird erkannt, es sei nicht wert gewesen, ihm das Dasein zu opfern. Noch weit öfter versinkt der Strebende, ohne je ans Ziel zu kommen, in Unheil und Verbrechen. Dies egoistische Glücksbegehren einzudämmen, die Pflichterfüllung den ungebändigten Trieben des Einzelwillens voranzustellen, ist der in unserer Trilogie anklingende ethische Grundgedanke der folgenden Geschichtsdramen. Rücksichtslose Selbstsucht, die individuellen Auszeichnungen nachhaftet, nicht jedes Streben als solches, verwirft unser Dichter, dessen Anschauungen sich zu einer neuen, minder lebensfeindlichen Philosophie als jene seiner erster Werke abzuklären beginnen. Er zeichnet die Schattenseiten des Menschencharakters, aber nicht um sie als ewig unabänderliche hinzustellen. Indes er vor Trugbildern warnt, rüstet Grillparzer schon zur Aufstellung wahrer, höher gearteter Ideale, und es ist für die Gesamtbeurteilung seines Schaffens ungemein wichtig zu beobachten, wie er, der nach persönlicher Neigung strenger Individualist wäre, diesen Hang in seinen Werken mit steigender Schärfe anfeindet und, die rücksichtslose Durchsetzung der eigenen Individualität verdammend, den Wert der Einzelpersönlichkeit mehr und mehr in selbstloser Erfüllung freiwillig übernommener Pflichten erblickt. „König Ottokar“ zeitigt diese Erkenntnis, die sich im „Goldenen Vließ“ erst anbahnt.

Die Trilogie ist noch scharf pessimistisch. Sie verkörpert jene Anschauung, die Grillparzer 1819 niederschrieb: „Ist denn die heidnische Weltansicht nicht wahr? Das Leben gibt dir nichts. Falsche Götter herrschen drin. Nichts bleibt dir treu als dein Selbst, wenn du selbst ihm treu bleibst.“ Das Problem des Willens stellt sich in ihr zwiefach dar. Jason vertritt, wie Volkelt hervorhebt, den Willen zum Leben mit seinen Enttäuschungen. Es sei hinzugefügt, Jason hegt diesen Willen bis zur Erniedrigung, die

alles opfern würde, was die Existenz lebenswert gestaltet, nur um das nackte Leben, die Hülle ohne den Kern zu retten. Medea zeigt die Macht des als Liebe bezeichneten, vom geeigneten Objekt aus dem Sinnenschlaf geweckten Sexualtriebes, die beim weiblichen Geschlechte fest ausnahmslos, beim männlichen zumeist unendlich stärker ist als die Vernunft. Das ist kein Sieg des Eros über den Willen, sondern der Trieb ist unbewußter, blinder Wille, der mächtiger bleibt als das vernünftig erwägende, bewußte Wollen. Der wahre, erdennähere Wille bricht, den Eigner selbst überraschend, aus den unheimlichen Tiefen der Natur hervor und überwindet den erdenfernen höheren Willen, den der Mensch sich verständig angedacht oder phantastisch angedichtet. Von Phaon kommen wir zu Medea. Verwandtschaft mit Schopenhauer ist in Grillparzers Anschauung über Leben, Liebe und Wollen sicherlich, doch fehlt es nicht an weitgehenden Differenzen. Grillparzer erwähnt Schopenhauer nur zweimal. Besessen hat er die erste Auflage der „Welt als Wille und Vorstellung". Selbst wenn er das lange unbeachtete Werk gleich 1819 erworben haben sollte, waren die Stellen über den Willen in den „Argonauten" schon 1818 geschrieben, der Plan des Ganzen längst entworfen. Abhängig kann also „Das goldene Vließ" von Schopenhauer so wenig sein als jenes katalonische Märchen. Das Leben weckt die Wünsche, aber es befriedigt sie nicht, selbst wo es sie erfüllt, geschieht es anders als gehofft, enttäuscht meist schon im Erringen und schlägt endlich zum vernichtenden Unheil aus. Es ist als ob eine höhnische Macht das Dasein lenke, als ob die Menschen unwiderstehlich von ihrer Naturanlage getrieben würden gerade dem nachzujagen, an das sich anzuschließen, was ihnen Verderben bereitet. Dies symbolisiert das goldene Vließ.

VI.

König Ottokars Glück und Ende.

Das Problem des Glückes als Schicksal hat Grillparzer immer wieder beschäftigt. Das Unglück als Schicksalsfügung tritt in der „Ahnfrau" mächtig hervor, das Glück in der Dichtkunst und das Unglück in der Liebe ist Sapphos Geschick, die Glücksverheißung wandelt sich im „Goldenen Vließ" zum Unheil. Der Glaube an ihnen bestimmtes Unheil lähmt die Nachkommen der „Ahnfrau", aber der Glaube an sein Glück, an den über ihm waltenden Schutz treibt Phryxus dem Untergang zu und wird Ottokars Sturz veranlassen. Jason ist der siegreiche Held, solange ihn eigener und fremder Glaube an sein Glück stützt, mit dem Glauben der andern an ihn, schwindet dann sein eigener. Auch dies kehrt gesteigert bei Ottokar wieder. Die Frage des Franz Moor, warum die Natur so parteiisch ihre Gaben verteile, legt sich Francesco dei Pazzi vor, wenn er sich mit Lorenzo dei Medici vergleicht, Jerindo Frangipani empfindet ähnlich gegen den bewunderten Herzog Friedrich, Marius gegen seinen Feind Sulla, Judas neben Christus. Alle diese Pläne blieben unausgeführt, aber das Problem des Mannes im Schatten ließ den Dichter innerlich nie los, bis es in den problematischen Naturen der Brüder Rudolf II. und Matthias zur teilweisen Gestaltung kam. Man mag es bedauern, daß dies in der Weltliteratur so wenig ausgeschöpfte Motiv auch bei Grillparzer nie zu voller Reife gedieh. Ihm lag es besonders nahe, blieb er doch sein Leben lang der Mann im Schatten, dem alles zum Bösen ausschlug, was andere gefördert hätte, der Verkannte, Geringgeachtete, wo minder Große triumphierten. So weit das Problem des Glücks mit dem des überstarken Ehrgeizes einer für das Höchste nicht ausreichenden Begabung zusammentrifft, ist es in Ibsens „Kronprätendenten"

am reifsten behandelt, die in manchen Punkten an König Ottokar heranstreifen.

Das historische Drama hatte bereits den Studenten Grillparzer in seinen Bann gezogen. Nebst „Blanka“ liegen nicht weniger als zehn der Geschichte entlehnte Jugendfragmente vor. Hormayrs rege Agitation kann nur beigetragen haben, Grillparzer gerade auf das österreichische Mittelalter hinzulenken. Von dem 1818 begonnenen „Friedrich der Streitbare“ lenkt schon die natürliche Folge der Geschehnisse zu „Ottokar“ hinüber, der 1819 als episches Gedicht in Angriff genommen, aber bald auf das eigentliche Gebiet Grillparzers, das Bühnendrama, zurückgewendet wurde. Nach einer „ungeheueren Leserei“ erfolgte, 12. Februar bis 9. März 1823, überraschend schnell die erste Ausführung. Die Jahreszahl fehlt, ist aber leicht zu berechnen, da der Schluß 9. März Sonntag Laetare signiert ist. Das Werk, dessen zweite Bearbeitung am 25. Mai 1823 abgeschlossen ward, lag nach manchen Umgestaltungen im Oktober 1823 vollendet vor. Die Zensur verbot zuerst Aufführung und Druck. Als Kaiser Franz (24. Januar 1824) dem Grafen Sedlnitzky auftrug, die Gründe zu berichten, erinnerte dieser tückisch daran, der Autor habe schon mit den „Ruinen des Campo Vaccino“ Anstoß erregt. Leibarzt Baron Stifft stimmt den Monarchen günstiger, während Sedlnitzky, Gentz und Metternich Widerstand leisteten. Zuletzt trat auch die Kaiserin für das Stück ein, das Matthäus Collin ihr vorgelesen. So wurde nach dem Druck auch die Aufführung erlaubt, die am 19. Februar 1825 im Burgtheater mit Anschütz als Ottokar unter lautem Beifall stattfand; doch behauptete sich der Erfolg nicht anf der gleichen Höhe, obschon der Kaiser die zweite Vorstellung besuchte. Am 4. April 1825 gab auch das Theater an der Wien das durch den Druck vogelfrei gewordene Drama. Es wurde viel gegen das Stück intriguiert, das 1825 vierzehnmal gespielt, 1826 doch vom Repertoire des Burgtheaters abgesetzt, 1830 erst wieder aufgenommen, jedoch nach 4 Darstellungen fallen gelassen wurde. 1856 führte es Laube auf und behielt es bis zu seinem Abgang (1867) im Spielplan, in dem es dann nur 1876 einmal erscheint, bis die Jahrhundertfeier des Dichters im Januar 1891 dem von den Tschechen noch immer angefeindeten Drama endgiltig das Burgtheater eroberte. Zugleich brachte es die Berliner Hofbühne, wo das in Deutschland ein halbes Jahrhundert

hindurch kaum beachtete Stück am 28. Mai 1830 zuerst gespielt worden war, wie in Leipzig schon am 19. Oktober 1825. Die Bühnengeschichte der Werke Grillparzers war lange selbst ein Trauerspiel im Sinne Schopenhauers, wo Torheit und Bosheit siegreich sind.

Die Pläne zum „Brutus", zu den „Letzten Römern", den „Nazaräern", den „Letzten Königen von Juda", die alle 1819 auftauchen, ließen Spuren in der Ausführung des „Ottokar" zurück. Weniger gilt dies vom „Purpurmantel" (1820) und „Marino Falieri" (1821), um so mehr von „Kaiser Albrecht", „Krösus" und den „Glücklichen", die 1822 entworfen wurden. Im „Brutus" sollte „Tarquin der Vater, geistreich, königlich-prächtig, schlau und doch gewaltsam, ohne Gemüt und moralischen Sinn" sein, also ein wenig wie Zawisch, der schon im epischen Fragment vorkommt. Sittenberger weist darauf hin, der Gegensatz zwischen Brutus und Sextus Tarquinius kehre in Rudolf und Ottokar wieder: „Beide an Mut und Tapferkeit gleich, aber Brutus für das Recht, Tarquin für seinen Willen." Für Sulla merkte sich Grillparzer an, daß er wenige Tage nachdem er „Cölia unter dem Vorwande der Unfruchtbarkeit verstoßen hatte", wieder heiratete. Marius sollte in Sulla das Werkzeug seines feindseligen Schicksals sehen, notierte sich Grillparzer 1820. Er denkt sich 1822 einen, der glaube in Verbindung mit einem bösen Geist getreten zu sein „und dem sich, kraft dieser festen Überzeugung nun auch alles so formt und darstellt als ob eine solche übernatürliche Kraft im Spiele wäre." Da klingt die „Ahnfrau" nach, wie in vielen dieser Entwürfe. A. v. Berger zweifelt nicht, „daß die Stimmung des ersten Aktes von Krösus in den ersten Akt des Ottokar übergeströmt ist." Nur Adrastus, an dessen Fersen sich stets unverschuldetes Unheil heftet, blieb unverwendet, während anderes in den „Traum ein Leben" überging oder dorther stammt. Ottokar hat erst soviel Glück wie „Krösus", wie Polykrates („Die Glücklichen") und erlebt dann den tiefen, dauernden Fall wie jene; ihr Erfolg, der ihnen blindes Zutrauen zu ihrem Glück verleiht, wird ihnen, wie Phryxus schließlich verhängnisvoll. Das Glück zeigt sich als verborgene Bosheit des Geschickes, das nur Entsagung versöhnt.

Diese Fäden, die zum „Ottokar" hinleiten, umspinnen aber nur einen Teil des Stückes und nicht den wichtigsten. Vor allem ist „König Ottokar" die Tragödie ungebändigten Ehrgeizes, dann

jene des Glücks, an dritter Stelle kommt seine Bedeutung als Heimatsstück. „König Ottokar“ darf als Nationaldrama für die Österreicher gelten wie „Tell“ für die Schweizer, wie „Der Prinz von Homburg“ für die Preußen, wie „Die Hermannsschlacht“ für alle deutschen Stämme, aber es ist noch weit mehr als dies. Seine Bedeutung läßt sich so wenig als jene der genannten Dramen auf einen bestimmten Staat einschränken, denn hier spiegelt sich in historischem Rahmen der Kampf ewiger Gegensätze, der tiefste Gehalt menschlichen Strebens bildet das Problem dieses Trauerspiels.

Es führt eine gerade Linie vom Thema des „Goldenen Vließes“ zu jenem des „Ottokar“. Der Böhmenkönig ist ein kühner Fürstensohn wie Jason, jedoch ein im Guten wie im Schlimmen erhöhter Jason mit Napoleonszügen. Auch er strebt unbekümmert um jede sittliche Schranke nur nach Ruhm, Macht und Glanz der Größe, worin er sein Glück zu finden meint. Zwischen zwei Frauen gestellt, fügt er der älteren Gefährtin wie Jason (ja wie Phaon, Rustan und König Alfonso, in gewissem Sinne selbst Ahasver) bittere Unbill zu, und zwar noch ungleich unverdientere, als Medea widerfährt. Das Problem erscheint nach dieser Richtung hier mit vertauschten Rollen. Diesmal wahrt Margarete, die „Königin der Tränen“, fast so schuldlos und noch edelmütiger als Kreusa, dem Treulosen selbstvergessenste Anhänglichkeit; die wilde Ungarin könnte hie und da an rächende Medea-Gedanken mahnen. Man darf die flüchtige Analogie nicht zu weit ausdehnen, doch weisen Jason und Ottokar mindestens im übermütig selbstbewußten Egoismus, wie in dumpfer Niedergeschlagenheit nach dem Sturz Berührungspunkte auf. Wie der siegreiche Przemyslide im Glück sein Haupt weit stolzer trug als der waghalsige Thessalier, so sticht seine würdigere Haltung im Unglück von Jasons mutloser Erbärmlichkeit ab und macht ihn des rühmlichen Endes auf dem Schlachtfelde wert. Ottokar lernt seiner eigensüchtigen Weltanschauung entsagen. Im Tode bekennt er sich wie Skule zu der höheren Lebensauffassung seines Gegners. Damit wird der prinzipielle Widerstreit der Standpunkte, der Habsburg vom Böhmerkönig trennt, zugunsten des Kaisers entschieden. Ottokar ist weder Jason noch Napoleon. Elemente dieser beiden Charaktere sind in ihm mit durchaus neuen Tendenzen des Seins zu einem Menschen eigenen und starken Gepräges verschmolzen. Er ist keines Vorbildes Schatten, sondern eine Existenz.

Die übermächtige Persönlichkeit des Korsen beschäftigte Grillparzers Phantasie. „Eines Gewaltigen Glück und Ende" sollte das Drama erst heißen, zu dessen Stoffwahl Ähnlichkeiten im Geschick Ottokars und Bonapartes hinzogen. Daß Napoleon bei Aufzählung der Eigenschaften seiner Generale beisetzte, ob sie Glück hätten oder nicht, interessierte Grillparzer (1822) in hohem Maße. Er meint, Bonaparte sei „von Natur nicht grausam, kaum hart", begehe aber doch Härten und Grausamkeiten, die ihn nicht beirrten. „Er ist gewiß ruhig gestorben." Seinen Ottokar legt er ähnlich, aber weicher an, leiht ihm angeborene Gutmütigkeit, auch im Übermut, die ihn vor dem Tode in arge Gewissensbedenken stürzt. Sicherlich befeuerte die Kunde von Napoleons Tod den Eifer des Tragikers, diesen Charakter, der schon den jungen Studenten mit magischer Gewalt in seine Nähe lockte, dramatisch zu bewältigen, doch ebenso sicher trat, je mehr Grillparzer in den historischen Stoff eindrang, der Konflikt des echten Przemysliden uud seines Gegners immer nachdrücklicher in den Vordergrund. Das Thema gewann ein selbständiges Interesse und zugleich eine weit tiefere Bedeutung, als wäre der Franzosenkaiser in leichter Maskenverhüllung über die Bühne geschritten. Die Nachwirkungen der napoleonischen Epoche klingen übrigens zur selben Zeit im „Traum ein Leben" an, wo sie freilich überhört wurden. Scherers Behauptung, Ottokar sei von unserem Dichter mit der Abneigung des Deutschösterreichers gegen den Slaven gezeichnet, widersprach neben dem Deutschböhmen Alfred Klaar selbst ein Tscheche, Emanuel Bozdech. Sobald wir in Ottokar nicht mehr den französischen Imperator sehen, entfällt auch all jenes kleinliche Heraussuchen beziehungsvoller Anspielungen auf Persönlichkeiten, die Napoleons Lebensweg begleiteten, gegen welches Hineindeuten der Dichter sich gleich nach der Aufführung in den satirischen Stimmen aus dem Publikum über den „König Ottokar" mit ärgerlichem Humor aussprach. Wer diese gekünstelte Auffassung nicht abschütteln kann, dem erscheint natürlich die Figur Rudolfs von Habsburg in dem Stück mit ungebührlicher Wichtigkeit behandelt, weil er ihre wahre Bedeutung nicht zu würdigen vermag.

Im „König Ottokar" ist der im „Goldenen Vließ" angebahnte Übergang vom idealistisch-klassizistischen Stil zur realistischen Geschichtstragödie scharfer, oft herber Charakteristik bereits vollzogen. Hier gibt es keine Figuranten, die in dem Stück zwar ein Amt,

doch keine Meinung hätten. Jede Person spricht ihre eigenartige Sprache, hegt ihre besonderen Gedanken, handelt in der ihr eigentümlichen Weise. Dieser individuelle charakterisierende Stil ist Shakespeares Historien am nächsten verwandt. Er setzt geradezu seinen Stolz darein, in Ottokar, Kunigunde, vor allem Zawisch Rosenberg gewagte Kombinationen von Geisteselementen durchzuführen, ohne die geschichtliche Grundlage zu verschmähen. Und es gelingt. Das scheinbar Unmögliche zwingt mit der Gewalt des Wirklichen, sobald diese Menschen in kühner Natürlichkeit auf der Bühne erscheinen. Dabei tritt nun der starke Gedankenkern deutlicher in den Mittelpunkt des Streites als das goldene Widderfell in der Trilogie. Der Kampf um die Kaiserkrone wird ein Ringen der Prinzipien, der Sieg Habsburgs jener des Rechtes, des neuen Rechtes. Dies Drama bezeichnet einen Höhepunkt in Grillparzers Schaffen, wo er als reifer, eigenständiger Künstler und Denker über die Grundtriebe der Menschennatur sein Urteil spricht.

Von Jugend auf verwöhnt durch stetes Gelingen, glaubt Ottokar das Glück unwiderruflich an seine Fersen geheftet, als ein Auserkorener des Schicksals, dessen Wille allen anderen Gesetz werden müsse, weil niemand fähig sei, ihm Widerpart zu halten. Diese Überzeugung, groß gesäugt durch eine ununterbrochene Reihe von Erfolgen, eben noch bestätigt durch jenen die neuerworbenen Lande Österreich und Steiermark sichernden Sieg über die Ungarn, verstärkt durch den überraschend glücklichen Heimfall Kärntens, flößt ihm sein unbedingtes Machtbewußtsein und Kraftgefühl ein, das sich in den ersten Akten sehr energisch, ob auch nicht allzu sympatisch äußert. Grillparzer unterdrückte, um den Charakter so aufbauen zu können, jede Erwähnung der ihm bekannten und dramatisch sonst wohl verwertbaren Tatsache, daß Ottokar vordem sich gegen den Vater empörte und unterlegen in Gefangenschaft schmachtete. Eine solche Jugenderinnerung verunglückter Freveltat taugte nicht für seinen Helden, der in ungehemmtem Siegeslauf sein ererbtes Königreich an Gebiet durch neue Erwerbungen mehr als verdoppelt, im Inneren durch Pflege des rührigen Gewerbes zu raschem Aufblühen gebracht hat. Einzig die Kaiserkrone mangelt noch, um Ottokar zum Herrn der Welt zu erhöhen. Sie ist sein brennendstes Begehren, nur schlaue Politik, die freilich überschlau sich selbst die Spitze abbricht, heißt ihn sich so geben, als zögere er, damit die

schließliche Annahme eine Gnade, das beabsichtigte scharfe Regiment dadurch sein Recht werde. Als unumschränkter Herr denkt er in Deutschland wie daheim zu walten. Echt dramatisch und echt theatralisch zugleich kommt in eben dem Augenblick, da Ottokar selbstsicher schon die Krone in Händen zu halten vermeint und hochfahrend seine nächsten Regierungshandlungen vorausverkündet, die Kunde, die Wahl sei nicht auf ihn gefallen. Unglaublich scheint die befremdende Meldung der Umgebung Ottokars, ihn selbst überwältigt die erste Überraschung derart, daß er sich rasch entfernt, um seinem Hofe den Anblick seiner fassungslossen Bestürzung zu entziehen. Verschärft wird seine Pein durch die Botschaft, der mit überlegenem Hochmut behandelte, unbedeutende Graf von Habsburg sei der Erwählte Deutschlands. Mag er auch nach einem Augenblick mit erkünstelter Fassung, die sich bis zum Hohn steigert, zurückkehren, dies erste entscheidende Mißlingen traf ihn im Innersten.

Nach so vielen Jahren beständiger Schicksalsgunst muß ihn dies gänzlich unerwartete Mißgeschick in den Wurzeln seiner Existenz erschüttern. Es ist für ihn etwas Unerhörtes, ganz außerhalb des Kreises seiner Berechnungen Gelegenes, was ihn, weil es sich sogar nicht in den Rahmen seiner Erfahrungen fügen will, völlig aus dem gewohnten Gleise wirft. Das wirkt auf Ottokar fast so wie der Undank der Töchter und die Erkenntnis seiner Machtlosigkeit auf Lear, wie das Erscheinen des Gespenstes auf Hamlet. Eine Zerrüttung des Wesens muß folgen, wie sie sich bei Lear in echtem, bei Hamlet in verstelltem Wahnsinn kundtut. Auch Ottokar ist von da ab der Alte nicht mehr. Melancholischer Trübsinn und Ausbrüche verzweifelter Raserei stellen sich ein. Es ist der Sturz vom Gipfel in den Abgrund, der ihn ereilt, weil sein Fuß auf der letzten Stufe zur höchsten Macht strauchelte. Mit der gleichen dramatischen Wucht wie im ersten Akt die Boten neuer Errungenschaften sich ablösten, folgen gegen Ende des zweiten und mehr noch des dritten Aktes die Überbringer von Unglücksposten einander auf den Fersen. Schlag auf Schlag geht das Wetter nieder. Noch befragt er, außer stande, dem Vernommenen Glauben zu schenken, den Kanzler, als bereits der Gesandte des neuen Kaisers Lehenshuldigung heischend in den Königsaal tritt. In der langen Interregnumszeit der Idee, Vasall zu sein, längst entwöhnt, vernimmt Ottokar nun die Aufforderung, dienend seines Schenkenamts bei demselben Habs-

burger zu walten, der vor kurzem unter seinen Befehlen focht und im Unfrieden vom Böhmenkönig schied. Noch mehr, die Hälfte seines Landes soll Ottokar „als böslich vorenthalten von dem Reich“ zurückstellen, all das, was er in langwierigen Verhandlungen und blutigen Kriegszügen sich gewann. Schon um die Schwere dieses Verlustes, zugleich die Höhe von Ottokars Herrscherstolz recht fühlbar werden zu lassen, mußten wir im ersten Akt den ruhmvoll Heimkehrenden im Vollbesitz seiner Macht erblicken, Zeugen sein, mit welchem Übermut er den Ständen von Österreich und Steiermark begegnet, mit wie naiver Herrschsucht er die Kunde vom Tode des Kärtnerherzogs begrüßt. Er beweist hier wenigstens den Mut der Sünde, an dem es Jason gebrach, ein herzhaft zufassender Realpolitiker, der es verschmäht, seiner nackten Interessenpolitik ein fadenscheiniges Humanitätsmäntelchen umzuhängen und heuchlerischen Schmerz nicht seiner würdig erachtet. Diplomatische Feinheiten und Ränke sind dem oft gewalttätig brutalen, doch offenen Charakter Ottokars überhaupt fremd, weshalb der Versuch, sie gegen die deutschen Abgesandten zu üben, mißglückt. Das zeigt auch sein Verhalten gegen die Tartarenhäuptlinge. Diese vor dem König so demütigen, von fern her kommenden Sendlinge erweisen uns augenfällig, daß Ottokars Herrscherworte weithin gehört werden, doch auch daß seine rücksichtslose Kühnheit niemandes Recht noch Sitte achtet. Wie Zar Peter erhob er einen slavischen Stamm zu ansehnlicher Macht und strebt mit überstürztem Eifer Kultur zu verbreiten, weshalb er Fremde in sein Reich ruft. Seinen ungeduldigen, roh zufahrenden Reformdrang verleugnet er auch gegen die Tartaren nicht. Die schroffe Zurückweisung der Prager Ratsherren mit ihren Bedenken paßt durchaus zu seinem Wesen. Absichtlich heischt er vom Bürgermeister Knechtesdienste beim Abnehmen der Beinschienen. Diese Demütigung soll die Deputation gleich belehren, es sei keine Änderung seiner Gebote zu hoffen. Dabei läßt die passive Opposition der saumseligen Vertreter der Hauptstadt, die nur widerstrebend den unwillkommenen Anordnungen gehorchen, ahnen, wie wenig beliebt der König durch sein hastiges Drängen, seinen starren Eigenwillen bei den Bürgern ebenso wie beim Adel wurde, daß nur der Erfolg ihn trägt und sobald dieser weicht, sein Volk ihm keinen sichern Rückhalt mehr bietet. Überwiegt doch nach Ottokars Fall die Freude über die Demütigung des Stolzen den Gram über das geminderte

Ansehen des Landes bei weitem, sogar sein Weib hat nur Hohn für ihn übrig.

Ottokars Verhältnis zu den Frauen steht im Mittelpunkt des rein menschlichen Interesses. Die Frage nach dem rechten Herrscher wird hier zur Frage nach dem rechten Mann erweitert. Des Königs Mißachtung göttlichen und menschlichen Rechtes tritt in seinem Vorgehen wider Margarete am schärfsten zu Tage. Seine Empfindung, selber im Unrecht zu sein, äußert sich nach seiner Art in um so rücksichtsloserer Behandlung der Schwergeprüften. Er täuscht sich kaum darüber, daß die Gründe über die Ungiltigkeit der Ehe gerade gut genug seien, um dem „heiligen Synod" die Möglichkeit zu gewähren, dem mächtigen Herrscher seinen Willen zu tun, ohne die von der Kirche gelehrte Unlöslichkeit der Ehe allzu arg bloßzustellen. Mit der ihm eigenen trotzigen Unbekümmertheit führt er auch seinen Großen gegenüber als Ursache der Scheidung zunächst sein Hauptmotiv, daß ihm ein Erbe mangle, dann ziemlich nachlässig, fast verächtlich die kirchlichen Argumente an, ungeduldig abbrechend:

> „Allein wozu noch lange eins und zwei,
> Denn erstens, zweitens, drittens, 's bleibt dabei."

Unverhüllter konnte er die vollste Gleichgiltigkeit gegen angebliche Gewissensbedenken, die zur Auflösung der Ehe führen sollten, kaum dartun. Damit ist zugestanden, die Verbindung mit Margarete sei bloß der willkommene Vorwand gewesen, um deren Länder den seinigen beizufügen; nun, wo er diese Gebiete durch Waffengewalt gesichert glaubt, wolle er die lästige Fessel abstreifen.

Margarete ähnelt in ihrem Schicksal der Königin Katharine im „Heinrich VIII.", ohne daß Grillparzer den Vergleich mit Shakespeare zu scheuen braucht. Hier finden wir das Verhältnis einer weit älteren Frau zum jüngeren Gatten, das man fälschlich in die „Sappho" als Hauptmotiv hineinzuinterpretieren liebt. Mit wie viel Zartheit ist es behandelt, wie glücklich alles vermieden, was den Anschein erwecken könnte, das gealterte Weib klammere sich an den noch kraftvollen Mann. Mit der Josefine Beauharnais, wie sie im Lichte historischer Forschung vor uns steht, hat Margarete gewiß nichts gemein, aber auch die Übereinstimmung mit der legendenhaften Ausmalung der verstoßenen ersten Gattin Napoleons ist nur sehr gering. Interessant ist es, nebenbei bemerkt, daß

Grillparzer, als er die Memoiren der Herzogin von Abrantes las, sich freute, daß auch sie „diese mir widerliche femme galante, diese Kaiserin Josefine, in demselben Licht sieht, in dem sie mir immer erschienen ist.“ Einzig um dem Jammer des verheerten Landes ein Ziel zu setzen, entschloß sich König Heinrichs trauernde Witwe, dem Jüngling ihre Hand nicht zu verweigern. Sie tut es nicht trotzdem, sondern weil sie weiß, daß ihn lediglich politische Gründe zu ihr leiteten.

> „Ich hab' ihn nie geliebt,
> Ich dachte nie, ob ich ihn lieben könnte:
> Doch sorgt' ich still für ihn und wie ich sorgte,
> Fand ein Gefühl sich mir im Innern ein,
> Das allen Schmerz der Liebe kennt, wenn auch
> Nichts von der Liebe Glück.“

Diese mütterliche Neigung für den Gemahl hält selbst den Verirrungen Ottokars stand. Sie zürnt nicht einmal Berta von Rosenberg; die Verführte, vom Glanz des Thrones Verblendete bemitleidend, nahm sie sich vielmehr mit äußerster Selbstverleugnung vor

> „am Tage ihres Falls,
> Ihr mild zu sein und hilfreich ihrem Unglück.“

Doch Margarete ist nur im Leiden stark, nicht im Handeln. Da tritt der Mangel hervor, der einer solchen zu weitherzigen Güte anhaften muß: Schwäche des Willens. Zum Dulden und Tragen drängt sie sich mit rechter Märtyrerfreude. So spricht sie abwehrend zu Merenberg, der ihre Sache vertreten will, sie selbst werde für sich einstehen:

> „Allein will ich des Zornes Makel tragen
> Und reden, so wie leiden, ich allein!“

Sie leidet denn auch, aber sie redet nicht, vielmehr unterwirft sie sich wortlos, als Ottokar ihren ersten schüchternen Versuch zu sprechen zurückweist. Nur vor den Folgen warnt sie ihn, damit er nicht wider den eigenen Vorteil handle und als es kam, wie sie voraussah, eilt sie in Rudolfs Lager, um für den zu flehen, der sie verstieß. Auf der zweiten dieser Bittreisen erlöscht ihr mühsam flackerndes Licht. Wie kontrastiert dies auf das Wirksamste mit Kunigundens und Zawischs Kommen zum Heer des Kaisers. Gleichwohl ist Margarethe keine überschwengliche Personifikation abstrakter Gattentreue, auch ihr haftet der (bei ihr geringe) Fehl an, der uns

jede Gestalt Grillparzers menschlich naherückt und ihr Los begründet. Nach dem herben Verluste des geliebten Gatten und ihrer beiden Kinder gelobte sie sich, niemals zur zweiten Ehe zu schreiten. Nur aufs äußerste gedrängt, nur aus Mitleid für ihr Volk wurde sie diesem Entschluß untreu, vielleicht in der Absicht durch eine Scheinehe, in der sie Witwe bleiben wollte, ihr Gelöbnis zu wahren und dennoch dem Lande zu helfen. Darauf deuten wohl ihre Worte, sie sei kinderlos:

„Und ohne Hoffnung, je ein Kind zu säugen;
Weil ich nicht will, weit mehr noch, als nicht kann!
Das wußte Ottokar, als er mich freite,
Ich sagt' ihm's, und er nahm es für genehm."

Dennoch erfüllt sich an ihr das Grundgesetz der Tragik Grillparzers, daß jede Schädigung einer Pflicht, mögen sie noch so viele Gründe in der Kollision der Ansprüche rechtfertigen, trotzdem schließlich dem schuldlos Schuldiggewordenen verderblich wird. Margarethe mag auch darum so getreu an Ottokars Los teilnehmen, um durch die Sorge für den zweiten Gatten die am Andenken des ersten verübte Unbill vor sich selbst auszugleichen. Jedes Mißgeschick nimmt sie als Buße geduldig hin. Aus dieser Stimmung entspringt ihr stets entschuldigendes Verhalten gegen Ottokar, doch auch ihre Mahnung:

„Er soll vor Unrecht sorglich sich bewahren,
Denn auch das Kleinste rächt sich."

Der Rat kommt zu spät. Den Fürsten lenkte wohl das Beispiel seines Vaters, „des ländersücht'gen Königs Wenzeslaw", auf den Margarethe, in ihrem Streben auch jetzt noch den Beleidiger zu verteidigen, einen Teil der Schuld abzuwälzen trachtet, in die Bahn rücksichtslosester Selbstsucht. Das Herrscheramt wird als Freibrief eines jeden Unrechts mißbraucht und Sorge für sein Volk nur als bequemer Vorwand zur Bemäntelung eigener Pläne oder als Folie für den Ruhm des Gebieters dieser durch seine Anordnungen blühenden Lande gekannt. In Rudolf von Habsburg wurde dem Gewaltherrscher die notwendige Kontrastfigur gegenübergestellt. Für den Ethiker mag diese Lichtgestalt Ottokar in den Schatten drängen, für den Ästhetiker trifft dies nicht zu, da Rudolf in seiner Fleckenlosigkeit eine mehr verehrungswürdige, als dramatisch interessante Figur ist, gewiß nach Willen und Absicht des Dichters, der seinen Helden theatralisch durch den Gegenspieler im Anteil nicht zu tief

herabdrücken lassen durfte noch wollte. In der entscheidenden Szene des dritten Aktes mußte die innere Überlegenheit des Kaisers auch zu äußerem Ausdruck kommen, darauf beruht Sinn und Bedeutung des Stücks, sonst tritt Rudolf an Bühnenwirkung bescheiden hinter Ottokar zurück. Rudolf war allerdings nicht als Nebenfigur gedacht, wie Heinrich Richmond, der Überwinder Richard III., doch nicht Loyalitätsrücksichten, die im Drama wahrlich an unrechter Stelle wären, die innere Notwendigkeit des Stoffes in Grillparzers Auffassung drängte Rudolf auf einen der vordersten Plätze. In dieser Tragödie ist er technisch ebenso wichtig wie Elisabeth in „Maria Stuart". Der Zusammenstoß der Königinnen bildet dort den Höhepunkt der Handlung wie hier das Gespräch der Fürsten, der Vorwurf der Doppelheldenschaft kann hier so wenig als dort erhoben werden.

Im Drama wurde Rudolf zum vornehmen Vertreter des guten Prinzips, aber der Poet sorgte weise dafür, daß diese milde Abgeklärtheit nicht als erkältendes Attribut eines hyperedeln Kartenkönigs erscheine, sondern als Frucht eigenen Ringens mit der wilden, heißen Natur, als Sieg des festen Entschlusses über widerstrebende Kräfte der Charakteranlage. Sein Rudolf bekennt, auch er blicke auf eine von bloß persönlicher unruhiger Ruhmsucht bewegte Jugend zurück, in welcher „der eitle Drang nach Ehre" ihn verführt, „der raschen Tatkraft jungen Arm" unbedacht „an Fremden und Verwandten" zu üben,

„Als wär' die Welt ein weiter Schauplatz nur
Für Rudolf und sein Schwert."

Der Biograph Rudolfs, O. Redlich, wies neuestens darauf hin, Grillparzer habe „in einem Punkt weniger idealisiert und schärfer gesehen als gar viele Historiker vor und nach ihm." Bei ihm komme die geschichtliche Wahrheit zu Ehren, daß Graf Rudolf auch „vor harter Gewalttat nicht zurückscheute, um seine Macht zu mehren", während den Herrscher Rudolf „die hohen und schweren Pflichten der königlichen Würde auch auf eine höhere Stufe des Pflichtgefühles für das allgemeine Wohl leiteten." Überwindung, Bändigung der stürmischen Leidenschaft, Selbsterziehung von blinder Herrschaft egoistischer Triebe zu reinerer Charakterbildung und weiterblickendem Wirken ist ein Lieblingsgedanke Grillparzers, weil er die Disharmonie des eigenen Wesens auf das Schmerzlichste

fühlte. Jaromir will ein anderer werden, aber die „Räuberwut" ist zu stark, es gelingt ihm nicht. Sappho ist es scheinbar geglückt, ihr ungestümes Naturell zu linder und leitender Weisheit abzuklären, die sie als Bildnerin der jungen Frauen und Mädchen bewährt, da reißen die Enttäuschungen ihrer Liebe zu Phaon sie in den wilden Strudel zurück, dem sie nur sterbend zu entrinnen weiß. Medea sucht sich sanfte Fügsamkeit, billige Nachgiebigkeit abzugewinnen, ihr heiß glühendes Temperament zu zähmen, Jasons harte Kühle verhindert es. Rudolf gelang, was Jaromir, Sappho, Medea und auch Jason mißglückte. Er hat sich in seiner Gewalt und darum bald auch die andern. Seine Selbsterziehung ist schon vor der Königswahl (die Grillparzer absichtlich stets Kaiserwahl nennt) vollbracht, von dem Thron aus lernt er jedoch noch höher, weiter, klarer und tiefer zu sehen. Das Thema des Erziehungsdramas wurde dann vornehmlich in „Weh dem, der lügt" und in der „Jüdin von Toledo" zum Hauptmotiv, doch auch im „Traum ein Leben" und in „Libussa" ist es von Einfluß.

Der jugendliche Habsburger war ein tatendurstiger, abenteuernder Held wie Phryxus und Jason, erst als Mann rang er sich zu jener Klarheit durch, die nun aus seinen von sinnvoller Lebensweisheit durchtränkten Reden spricht. Gehalten und maßvoll in der Form, darum nicht minder entschieden in Bekämpfung jedes Unrechts tritt er gleich anfangs auf. Ottokars Lob lenkt die Aufmerksamkeit auf ihn und echt bildhaft dramatisch folgt jener Irrtum des Reichsgesandten, der Habsburgs Schild statt Ottokars erhebt, als er die Prophezeiung erwähnt „des Reiches Adler werde Ruh erst finden im Nest des Löwen". Der Aberglaube des Lebens wird im Theater auch dem Skeptischsten zum poetischen Glauben an deutsame Vorzeichen, die Wahrheit der Kunst ist eine andere als jene der Wirklichkeit. Verlautet dann, ganz unerwartet sei die Wahl zum Kaiser auf Rudolf gefallen, so möchte man fast an höhere Einwirkungen denken, welche dem Manne die rechte Stelle zugewiesen, der gegen das Gebot des erzürnten Königs allein von allen Margarethe mit den furchtlosen Worten Schutz bot: „Stets war bei Habsburg der Gekränkten Schirm."

Wie der entscheidende Mißerfolg bei der Kaiserwahl Ottokars altes Selbstvertrauen tief erschütterte, so daß der Böhme, obschon er anfangs höhnte, „der neue Bettelkönig, nicht einem Reh soll er

das Leben retten", seinem Waffenglück nicht mehr unbedingt zu trauen wagt, wurde Rudolfs Bescheidenheit dadurch zu dem sichern Vertrauen erhöht, Gott selbst sei mit der gerechten Sache, die er für Deutschland verfechte. Ottokar gibt sich in seinem Zelt den Schein einer Zuversicht, die er nicht empfindet und die deshalb vor den Einwürfen des Kanzlers nicht unerschütterlich bleibt. Zawischs Drängen zur Schlacht bestimmt den Fürsten aus Mißtrauen gegen den schlauen Rosenberger, es lieber auf andere Weise zu versuchen. Er willigt in das Gespräch mit Rudolf, in der Hoffnung, den einstigen schlichten Unterfeldherrn durch die Macht seiner Persönlichkeit zu beugen, durch Glanz und Pracht zu erdrücken, als reicher König über den notleidenden Kaiser zu triumphieren. Er denkt den Gegner durch sein überlegenes Benehmen zu verblüffen, zu der alten Gewohnheit seinen Befehlen zu gehorsamen rückzuleiten, dann möchte er ihm ruhig die Kaiserkrone gönnen. Gelänge ihm der moralische Sieg, den deutschen Kaiser demütig dem Willen des Böhmenkönigs weichen zu sehen, stünde Ottokar ja ruhmvoller da, als wenn er selbst dieser Kaiser wäre. Würde er danach Habsburg immerhin „ein Fleckchen Grund" abtreten, so kann dies, freiwillig geschehen, sein Ansehen bloß mehren und den Herrscher Deutschlands zu seinem dankbaren Bundesgenossen machen. Ottokar geht zu Rudolf, um den stolzesten Erfolg seinen eigenen Gaben zu danken und die Gunst des Glückes mit dem Einsatz seiner persönlichen Überlegenheit zurückzuholen.

Der Plan ist auf den psychologisch richtigen Gedanken gegründet, wer so lange gewohnt war, zu gehorchen, werde sich gegenüber dem als selbstverständlich angewandten Ton des Übergeordneten, in der Rolle des nun Höherstehenden nicht behaupten können, da die neue, ungewohnte Würde ihm noch so schlecht sitzen müsse wie ein übelpassendes Kleid. Die Rechnung stimmte, fände Ottokar einen schwankenden, durch den Zufall einer Wahl aus dem Nichts erhobenen Emporkömmling, dem er als Sprößling eines alten Königshauses weit überlegen wäre. Er trifft aber einen Mann, der seine Krone, statt dem launischen Zufall der Geburt, dem anerkannten Verdienst innerer Tüchtigkeit dankt, dessen Sinn nicht Eigensucht, nur der Vorteil der Gesamtheit bestimmt, einen echten Fürsten von Gottes Gnaden, erfüllt von dem Glauben, eine höhere Macht habe ihn auf diesen Posten berufen, damit er ihn zum Wohl des Landes

bekleide. Ein solcher Herrscher gilt seinem Volk gewiß als Gnade Gottes und darum nennt er sich mit mehr Recht von Gottes Gnaden als der Erbe einer väterlichen Krone, der sich für auserwählt hält, wo jener sich so erweist. Wer die wahrhaft wichtigen Erfordernisse seines Berufs derart in sich vereint, vermag auch die äußeren Zeichen des Kaisertums leichtlich zu würdigen. Er braucht den Herrscher nicht wie eine ihm fremde Rolle mit eingelernter Kunst zu repräsentieren, gibt er sich nur wie er fühlt, so gibt er sich schon als Kaiser. Rudolf empfindet die Veränderung seines Wesens wie seiner Stellung zutiefst im Herzen: „Ich bin nicht mehr, den Ihr voreinst gekannt!“ Als ein Wunder berührte auch ihn die unverhoffte Erhöhung, aber statt ihn hoffärtig und eitel werden zu lassen, faßte er es als seine heiligste Verpflichtung, die Wundertat nun an sich selber zu vollenden, indem er abwarf, was noch von menschlich niedrigem Trachten in ihm gohr, um ausschließlich der Kaiser zu sein, „der niemals stirbt“.

„In diesen Adern rollet Deutschlands Blut,
Und Deutschlands Pulsschlag klopft in diesem Herzen.“

Einzig den hohen Aufgaben des Regenten will er sich widmen und seiner selbst vergessen, den Dank für seine Erwählung bezeugen, indem er ihrer wert handelt. An diesem seiner Würde und Pflicht vollbewußten Manne prallen alle Pfeile Ottokars wirkungslos ab, ja sie wenden sich zurück gegen den Schützen.

In Rudolfs Lager wird der Böhmenfürst mit Schrecken inne, wie Margaretens Prophezeiung sich bereits erfüllte. Die Lande, die ihm durch sie wurden, fielen ab; seine harte Strenge beschleunigte das Unheil, das sie verhüten sollte. Beruft er sich auf seinen zweifelhaften Rechtsanspruch, dann vernichtet die schlichte Frage: „Wo ist Margrethe nun?“ jeden Einspruch. Eine Hiobspost folgt der andern. Wien ist über, auch Klosterneuburg. Die Steiermärker, deren Zuzug den Sieg Ottokars entscheiden sollte, haben das fremde Joch abgeworfen, Milota in Ketten an Rudolf ausgeliefert. unter dessen Feldzeichen der Heerbann all der Länder, um die der Krieg tobt, sich einmütig schart. Ottokars Hoffnungen täuschten in jedem Fall und nun, da er mit verzweifeltem Trotz dennoch zu den Waffen greifen möchte, um in aussichtslosem Kampf mindestens die Fürstenehre zu retten, streckt ihm der Habsburger als Freund, die Eigenliebe des Gestürzten schonend, die Friedenshand entgegen. Er

enthüllt ihm eine Anschauung vom Herrscherberuf, die Ottokar fühlen läßt, sein bisheriges Leben sei eine stete Versündigung gegen wahre Monarchenpflichten gewesen, es gebe eine edlere Art, dies zu sühnen, als wenn er nochmals Tausende für seinen Ruhm bluten heiße. Ottokar wird bewegt. Er schwankt und weicht dem letzten Druck, der Erinnerung an Margarethe, mit deren Verstoßung er das Unheil selbst herabbeschwor, weshalb ihm jetzt die letzte Zuversicht entsinkt.

Daß der König sich fügt, wird bei der Aufführung, deren Bild dem rechten Dramatiker ja stets beim Schaffen vorschwebt, begreiflicher als beim Lesen. Dort sieht er (und zugleich der Zuschauer) das ganze Maß der Unfälle leibhaftig vor sich. Paltram Vatzo überreicht knieend die Schlüssel Wiens, der Pettauer und Milota werden in Fesseln vorgeführt, die Landesherren von Österreich und Steier treten mit ihren Bannern, dem Symbol der Zugehörigkeit, auf Rudolfs Seite, selbst Margarethens Nennung weckt die Überzeugung, jeden Augenblick könne sie auf einen Wink des Kaisers erscheinen. Die voraufgegangene Szene mit dem Kanzler möchte wohl kräftiger wirken, sähen wir die Unzufriedenheit im böhmischen Lager, von der wir bloß hören, was etwa durch eine kurze Szene der Wachen vor Ottokars Erscheinen unschwer zu bewerkstelligen gewesen wäre. Grillparzer hatte in den Entwürfen gemeint: „Auf Ottokars erste Entschließung zur Unterwerfung könnte irgend ein Umstand, der ihm die traurige Lage seiner Untertanen bei längerem, unglücklichem Kriege anschaulich machte, Einfluß haben.“ Anschaulich, das wäre es; allein es unterblieb. Vermutlich scheute Grillparzer den Parallelismus mit jenen Volksszenen, in denen Rudolfs Wesen so glücklich zur Geltung kommt. Die maßvolle Artung des Kaisers siegt über die maßlose des Königs, weil gesammelte, gebändigte Kraft zielbewußt hinter ihr steht. Der stärkeren Persönlichkeit weicht der trotzig schwankende Ottokar, sie hypnotisiert ihn förmlich, versetzt ihn, wie Lichtenheld treffend ausführt, in einen Zustand „gänzlicher Gebundenheit des Willens unter der faszinierenden seelischen und körperlichen Einwirkung einer fremden Individualität.“ Dies vermag nur die Bühne deutlich zu zeigen. Ottokar will in seinem augenblicklichen Bestreben gutzumachen sich dazu verstehen, die Lehen von Rudolf knieend zu nehmen, als aber die Zeltwand fällt und die Krieger ihn so gedemütigt erblicken, erwacht sein herrisches, stolzes Selbst. So lange Rudolf ihm gegenübersteht, handelt er

noch unter dem Banne der Überraschung, die seinen Geist zwang, sich vor dem zu beugen, den er so ganz anders, so viel höher an Gesinnung fand, als er gedacht hatte und — als er selbst je gewesen. Mit des Kaisers Abgang schwinden alle weicheren Regungen und nur das Gefühl der Schmach, sowohl im eigenen Innern als vor aller Augen einen anderen als Oberen anerkannt, sich selber herabgedrückt zu haben, herrscht in Ottokar. In seinem „Fort!" liegt alles; das kurze Wort allein wäre freilich zu wenig, in Verbindung mit der zugleich realistisch und symbolisch zu fassenden Aktion macht es jede längere Aussprache überflüssig, ja undenkbar. Ottokar reißt sich die Krone rückwärts vom Haupte, er ist kein freier König mehr, darum will er sie nicht länger tragen, ja nicht mehr sehen. Die Spange des prächtigen Mantels, mit dem er den einfachen Habsburger zu beschämen dachte, zerreißt er, so daß der Prunk zu Boden fällt, wie all der Glanz, der ihn bisher umrauschte. Der Zeichen der Macht und Größe entkleidet, stürzt er halb sinnlos fort. Wir erinnern uns dabei eines Blattes aus Grillparzers Vorstudien über Cromwell, wo er verzeichnet, der englische Feldherr habe, als er das Parlament auseinanderjagte, seine Uhr weggeworfen, sodaß sie in Stücke sprang und dabei den zitternden Deputierten zugerufen: „Ich will euch zerschmettern wie diese Uhr!" Da fügte der junge Dichter hinzu: „Etwas Ähnliches müßte auf der Bühne von der herrlichsten Wirkung sein. So Wort und Bild zu gleicher Zeit." Fritz Strich hat später an diese Stelle anknüpfend ausführlicher dargetan, wie Grillparzers Theorie und Praxis die Wirkung „auf Geist und Sinne zugleich" sucht. In Ottokars Abgang liegt etwas Verwandtes. Mehr wäre hier weniger.

Zawisch von Rosenberg durchhieb die Zeltschnur. Er ist Ottokars böser Dämon, der die geplante Umkehr des Königs vom Wege der Gewalt auf den des Rechts damit im Keime zertritt. Nicht unverschuldet zog der Fürst sich seinen Haß zu, Zawisch rächt an ihm die beleidigte Familienehre. Man suchte in dem Drama, seine höhere Bedeutung mißkennend, vielfach nur den Kontrast von deutsch und tschechisch. In Ottokar und Rudolf wurde aber der Gegensatz des falschen Gottesgnadentums, das die Welt für echt erklärt, und des wahren Herrschers ausgeprägt. Ist der nationale Gegensatz überhaupt vorhanden, dann am ehesten noch in dem Rosenberger und

dem jungen Merenberg. Beide treiben verwandte Motive, doch wo Seyfried stets die edle, offene Natur bleibt, ein wenig an Max Piccolomini gemahnend, ist in Zawisch kein Tropfen ehrlicher Gradheit, hinterlistig heuchelnd führt er seine Anschläge durch. Die lauernde Tücke des Rosenbergers vermag sich freilich nicht so gänzlich zu verstecken, daß nicht jeden das Gefühl verborgener Ränke in seiner Nähe überkäme. Diese Gestalt ist eine der kühnsten, eigenartigsten Schöpfungen Grillparzers, eine der schwierigsten, doch auch lohnendsten Aufgaben der Schauspielkunst. Zawisch ist entschlossen, die Schmach seines Hauses zu rächen, noch bevor er weiß, wie dies vollbringen. Blitzschnell erfaßt er die Gelegenheit, als Kunigundens unzart voreiliges Nahen ihm das Unternehmen als durchführbar darstellt, Ottokars neue Gemahlin verführend die Ehre des Königs zu rauben, wie dieser den Namen Rosenberg geschändet. Sogleich setzt er den dreisten Plan mit äußerster Verwegenheit ins Werk. Der scheinbar unwillkürliche Ausruf: „O schöner Krieger!" mag die feurige Ungarin täuschen, als sei er unbeabsichtigte Huldigung ihres sieghaften Eindrucks; Zawisch weiß wohl, was er will. Er ist es gern zufrieden, gewährt die Rache an Ottokar zugleich seinen Lüsten Befriedigung, doch seine Sinnlichkeit wird stets von einem spöttischen, kühlen Verstande regiert. Er betreibt sein Geschäft mit der zynischen Frivolität eines berufsmäßigen Don Juan, und wie er sich schon „manches Herz ersungen bei den Klängen seiner Zither", gelingt es ihm auch bei der stolzen, hochgemuten Königin.

In Kunigundens Adern pulst jugendlich heißes Blut. Ihre starke Sinnlichkeit reizt der stattliche Zawisch in weit höherem Maße als der alternde Fürst, dem „schon graulich Haar und Bart spielt". Läßt sie ihrem zornsprühenden „Ihr wart's", nachdem sie den Kühnen ins Auge gefaßt, langsamer das beschwichtigende „wohl nicht" folgen, ist der Würfel bereits gefallen, von nun ab teilt sie mit ihm ein Geheimnis als seine Mitschuldige. Sie duldet seinen Händedruck beim Tanz, nicht bloß weil sie zu stolz wäre, „meines Gatten Zorn in meiner eigenen Sache anzurufen"; in ihr ist, obzwar sie sich empört glaubt, jene Art von Haß, die bald in Liebe umschlägt. Der schlaue Menschenkenner Zawisch charakterisiert ihre Stimmung am treffendsten:

„Ein adlig, wildes, reiterscheues Füllen,
Den Zaum anschnaubend, der es bänd'gen soll."

Er reizt ihre Eitelkeit durch die Behauptung, sein Gedicht gelte der Zofe, und erzielt so, daß sie die Verse an sich nimmt. Beim Erteilen des Preises, ihr die Schleife vom Arm raubend, bringt es seine grenzenlose Verwegenheit dahin, daß Kunigunde für ihn zittert. Ottokars Rüge weckt ihren störrigen Sinn wider den mürrischen, rechthaberischen, ungestümen Greis, wie sie ihn mit unwilliger Übertreibung nennt. Sehr bedeutsam und stimmungsvoll schließt der zweite Akt, in dem Ottokars Ansehen durch Rudolfs Wahl den ersten Stoß erlitten, mit fernem Zitherspiel, bei dem Zawisch seine Liebeswerbung vorträgt, der Kunigunde träumerisch bezwungen lauscht.

Ottokar erblickte in den Menschen nur Werkzeuge für seine Absichten, die er achtlos fallen läßt, sobald sie ihren Zweck erfüllten. Es sollte „der Übermut, der Wahnsinn des Glücks, der nur sich sieht und in der ganzen Welt nur das Werkzeug," in Ottokar dargestellt werden, sagen frühere Aufzeichnungen Grillparzers. Er kannte bloß ein Ziel: Befriedigung seiner Ruhmgier, das führt ihn ins Verderben. Zawisch hilft unredlich dabei. Er verleitete den König durch schlaue Reden, die Antwort an die Reichsgesandten hochmütig aufzuschieben, er verführt dessen Weib, während der Fürst noch so im Wahne seiner selbstsichern Überlegenheit schwelgt, daß er den aufsteigenden Verdacht als undenkbar von sich weist. In Grillparzers späteren Planskizzen heißt es: „Er soll eifersüchtig auf Zawisch sein, sich schämen, es auch nur sich selbst zu gestehen, daher treibt ihn der Spott Kunigundens (4. Akt) aufs äußerste, wenn er von der Belehnung zurückkömmt und sie, auf den Arm Rosenbergs gestützt, ihn mit Hohnworten empfängt." Der Rosenberger drängt trüglich zur Schlacht, er sorgt dafür, daß die Böhmen ihren Herrscher knien sehen, er flieht dann mit Kunigunde und verleitet auch den „vierschröt'gen Milota" zu Treubruch und schimpflichem Verrat.

Ottokars Ansehen und Ruhm sind dahin wie die Hälfte seines Reiches, seine Lebensarbeit vernichtet, die ihm verbliebenen Erblande schwierig, wenig gewillt, sich seinem Regiment wie vordem zu fügen, Selbstvertrauen, ja Selbstachtung entschwanden. Er fühlt sich allein und aufgegeben. Nie wieder verläßt ihn das Bewußtsein des tiefsten Falls. Die Erinnerung, in welcher Stimmung er sich unterworfen, ist hinweggewischt, nur ein Bild blieb unauslöschlich in seiner Seele haften, beständig sieht er sich vor Rudolph gebeugt und hört den

entsetzten Aufschrei seines Gefolges: „Der König kniet!" Er will und kann die allgemeine höhnische Geringschätzung nicht ertragen. So zerreißt er den kaiserlichen Brief. Nicht leichthin entschloß er sich dazu. Der kränkendsten, härtesten Worte der jungen Gattin bedurfte es, ihm diese Lossagung vom Treueeid abzupressen. Unendlich fein ist es da, wenn Ottokar den Zawisch als Verräter niederstechen will und ihn, einhaltend, gehen heißt, da die Königin ihn ruft; der Fürst fühlt, nicht auf solche Weise werde seine Ehre hergestellt, und schämt sich zugleich, daß ihn Eifersucht übermannen konnte. Es mag wohl auch das Gefühl der Selbstverachtung in ihm so stark sein, daß er denkt, sie verhöhnten ihn mit Recht. Doch dies soll anders werden. Zu seinem alten Glauben, „die Ehre eines Königs steht nicht um tausend Menschenleben feil" zurückkehrend, träumt er nicht länger gleich Rudolf von Friedenskronen. Der Schein der Ehre gilt ihm wieder mehr als ihr Wesen. Darum entflammt sein Zorn beim Anblick des alten Merenberg, weil er sich erinnert, daß Seyfried seine Schmach sah. Der stolze Selbstherrscher erlag, als Tschechenfürst auf seinen Adel gestützt, dem er die eingezogenen Güter zurückgibt, will er dem Kaiser nochmals entgegentreten. Er muß ihnen ohne Schwur vertrauen, denn es mahnt ihn, „man kann knien und schwören und doch das Wort nicht halten, das man gab". Auf die Überzeugung hin „Kein Böhme hat noch seinen Herrn verraten" wagt Ottokar den Krieg, und durch den Verrat des Führers der tschechisch-nationalen Partei, durch Milotas Abfall in der Schlacht, verliert er Krone und Leben. Sein frevles Spiel mit Berta rächt sich. Der Bruch ehelicher Treue ist der erste Anlaß seines Sturzes. Er verletzte sie, als die Rosenberge ihn durch das Mädchen lockten, und diese betrogenen Betrüger beschleunigen dann heimtückisch seinen Fall. Er verhöhnte sie noch stärker durch die böswillige Nichtigkeitserklärung der Ehe mit Margarete, und damit wurde der Lehenseid der Österreicher und Steirer zu nichte, mehr als dies, der Ruf, wie er an seinem Weibe getan, wird die Ursache seiner Niederlage bei der Kaiserwahl. „Mit ihr habt ihr das Glück von euch verbannt." spricht Rudolf, und in dem erschütternden Monolog an Margaretens Leiche erkennt Ottokar in dieser Trennung die Quelle alles Unheils. Da bricht die ursprüngliche Weichheit seines Wesens durch. Wie er sich gegen Margarete verfehlte, so vergeht sich Kunigunde wider ihn, wie

er der Ehre seines ersten Weibes durch die Scheidungsgründe zu nahe trat, „der jüngst verfloss'nen Jahre Lauf zum Greuel und zum Ärgernis" machte, wird seine Ehre nun durch die Hingabe seines zweiten Weibes an Zawisch befleckt. Doch wie das goldene Vließ endlich nach Delphi zurückgebracht wurde, so vereint der Poet den durch den Tod entsühnten Fürsten wieder mit Margarete, die es „im Tod erprobt", daß sie sein echtes Weib blieb. „Das Leben ist das einz'ge Gut der Schlechten", es wird Kunigunde und ihrem tückischen Begleiter gefristet. Über den beiden Leichen aber geht als versöhnender Schlußakkord mit Rudolfs Rede im Zeichen Habsburgs die Morgenröte einer besseren Zukunft auf.

Der Kaiser beharrte unbeirrt als derselbe, wie er in der entscheidenden Zusammenkunft mit Ottokar hervortrat, ein Herrscher, der seines Amtes ausschließlich zum Nutzen des ihm anvertrauten Landes waltet. Aus dem Feldhauptmann, der bloß aus Lust an Krieg und Abenteuern Ottokars Schlachten schlug, wurde der Friedensfürst, der nur zum Wohle seiner Völker bei zwingender Notwendigkeit zum Schwerte greift. Rudolfs Weg ging nach oben, der Ottokars nach unten. Sein selbstloser Sinn, der nur das Recht anstrebte, machte den Habsburger groß, der selbstsüchtige Sinn, der zu Unrecht jeder Art verleitete, machte den Przemysliden klein. Der Böhmenkönig erntet, was er gesät, doch König Ottokars Ende wird unserer Sympathien würdiger als König Ottokars Glück. Bewegt uns zunächst lediglich das Mitleid mit dem aus schwindelnder Höhe so tief Gestürzten, so wächst Ottokar im Schlußakt in demselben Maße sittlich empor, wie das Schicksal ihn zu Boden drückt. Die alte Entschlossenheit und Kraft wichen mit dem Glauben an sein Glück; er mahnt da mehrfach an den Napoleon von 1815, an das Maifeld wie an Waterloo. Die Schwingen seines Geistes sind gebrochen, dumpf hinbrütend finden wir ihn auf dem Kirchhof von Götzendorf. „Die Flucht der Königin gab ihm den Rest." Ein theatralischer Meisterstreich ist es, wenn Ottokar, im Glauben, die verhaßten, ehebrecherischen Schänder seiner Ehre seien dort verborgen, ins Haus des Küsters dringt, den Vorhang aufreißt — und vor Margaretens aufgebahrter Leiche steht. Dieser übermächtige Eindruck läßt im Herzen des gewalttätigen Mannes die Einsicht aufquellen, sein Unrecht wider die Tote räche sich an ihm. Nur infolge einer so fürchterlich enttäuschenden Überraschung konnte er jetzt, im

Innersten aufgerüttelt, seine Fehler erkennend und beklagend, sich an diesem Sarge läutern. In dem tief wühlenden Monolog des verwundeten Herrschers auf dem Schlachtfeld kommt dies zum Ausdruck. Galten ihm früher Land und Volk lediglich als Mittel zur Befriedigung seines Ehrgeizes, so betet er nun:

„Hast du beschlossen,
Zu gehen ins Gericht mit Ottokar,
So triff mich, aber schone meines Volks!"

Sophismen, mit denen der Mensch sich sonst nur zu gern täuscht, halten dem feierlichen Ernst des Todes nicht Stich, darum schwindet jetzt die Illusion, als habe er durch Schlimmes lediglich den Weg zum Guten gesucht, bloß geblendet gefehlt, aber nie mit Willen Unrecht verübt:

„Doch einmal ja! — und noch einmal! O Gott
Ich hab' mit Willen Unrecht auch getan."

An Margarete denkt er da in erster Linie, und einmal an diese Verschuldung gemahnt, stellen sich ihm auch all die anderen vor Augen, von Bertas Fall bis zur jüngsten, Merenbergs Tod. Jetzt tritt Seyfried dem König entgegen, der Jüngling, der Berta liebte, der Getreue Margaretens, der Ritter, welcher Ottokars Treueschwur an den Kaiser hörte, der Sohn des Merenbergers, in diesem Anblick versinnlicht sich des Fürsten böses Gewissen nach jeder Richtung. Reue füllt sein Herz und lähmt seinen Arm. Ottokar erliegt. Seyfried, obzwar schwer gereizt durch den Raub an seiner Liebe, den Mord an seinem Vater, kann der Tat nicht froh werden, durch die er des Kaisers Gebot übertrat und den niederstreckte, der ihm einst Muster und Beispiel war. Er flieht, während die wahnsinnige Berta, ihr langes Schweigen brechend, bei Ottokars und Margaretens Leichen betet:

„Und vergib uns, als auch wir vergeben!
Und führ' uns nicht in Versuchung!"

Ottokar ist wie Lear die Tragödie des absoluten Herrschers. Die unumschränkte Macht, die einem Manne von großen Gaben ward, den überdies das Glück begünstigt, verleitet ihn zu der trotzigen Anschauung, voluntas regis suprema lex esto und dies wird ihm zum Verderben. Wer sein Selbst am höchsten stellt, alles andere für gering und wertlos achtet, der wertet die sonst geltenden Werte nach eigenem Gutdünken um, bis er sich „jenseits von Gut

und Böse" befindet. Ottokars Frevel wider die Heiligkeit der Ehe ist nur der Tropfen, welcher den Becher überfließen macht, das letzte Glied der Kette sich steigernder Gewalttaten aus Herrscherübermut. „Ottokar" ist ästhetisch, trotz mancher im Stoff gelegenen Mängel, ein Meisterwerk, ethisch ein starkes Plaidoyer für die Rechte des Menschen und besonders des Weibes. Es vertritt jene Anschauung, die Marie von Ebner-Eschenbach in dem schönen Schlagsatz ausprägte: „Auch der ungewöhnliche Mensch ist gehalten, seine ganz gewöhnliche Schuldigkeit zu tun." Vielfach verdunkelt durch unzutreffende politische Bezeichnungen, die sich mit diesen rein ethischen Kategorien nicht decken, ringen zwei Weltanschauungen heute schroffer als je mit einander: Individualismus und Sozialismus (oder mit O. E. Lessing Kollektivismus), Sonderstreben oder Gemeinschaft. In unserem Drama ficht Ottokar unter der Fahne des Einzelinteresses, Rudolf unter jener der Solidarität, und der blendende Ausnahmsmensch der Scheingröße erliegt moralisch wie physisch der prunklosen Gesinnung des Vollmenschen. Ottokar bedient sich der Rechte des Fürsten, Rudolf denkt vor allem seiner Pflichten. Der Wahlkönig will der Diener seines Staates sein, der Erbkönig sein Herr. Weil Rudolf nicht so hoher Geburt ist wie Ottokar, liegt ihm die Menschenverachtung fern, die in der wimmelnden Menge nur Knechte erblickt, ihm sind sie Gleichberechtigte, für deren Wohl er das eigene Behagen willig hingibt. In diesem machtvollen Werk, der glänzendsten Tragödie aus Österreichs Geschichte, werden von dem Stifter seiner Dynastie jene Gesinnungen verkündet, welche die Gebieter der Welt erfüllen sollten, und Ottokar beugt sich schließlich gleicher Einsicht. Rudolf warnt mit Hinweis auf den Sturz des Böhmenkönigs die künftigen Herrscher vor übermütigem Stolz. Man darf darin wohl die gleiche ernste Mahnung erblicken, wie Grillparzer sie später in einem vielbewunderten, mannhaften Gedichte den Volkskaiser Josef aussprechen ließ, dem Prunk und Schein nicht minder verhaßt waren als seinem großen Ahn.

Der Gegensatz von Schein und Sein ist wie im „Goldenen Vließ" auch im „König Ottokar" ein Hauptmotiv, sinnenfällig verstärkt durch den Kontrast von Prunk und Schlichtheit. Den Typus der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit hat Grillparzer oft geschildert, Ottokar noch mehr als Jason stellt den entgegengesetzten Typus dar, die dem Leben und seinen harten Prüfungen

nicht gewachsene Äußerlichkeit, die nur den Glanz des Daseins sucht, vor seinen Tiefen zurückschaudert. Grillparzer zeigt hier auch in den Nebenfiguren ernste, oft harte, durchaus männliche Charaktere. Sein Ideal der Männlichkeit hat er in Rudolf dargestellt. Schlichte Bescheidenheit im Äußeren, stille Zurückhaltung, bis der entscheidende Moment mit ruhiger Selbstverständlichkeit mutige Tat bringt und starke Persönlichkeit beweist. Abneigung gegen Schimmer und Pracht, die sich begnügt, die Leistung für sich selbst reden zu lassen und lieber im Dunkel bleibt als sich zum Mittelpunkt vordrängt. Nach keiner Aufgabe vorlaut greifend, aber jeder, die sich bietet, gewachsen, durchdrungen von seiner Pflicht und darum von seinem Recht, das ihm bloß Mittel der Pflichterfüllung ist. Von hoher Begabung bei wenig Worten, doch wo es gilt, überzeugender Rede mächtig, entschlossen und tatkräftig der Sache dienend, sein Ich zurückstellend. Grillparzer war nie gegen die Einwirkung einer starken Individualität auf die Welthändel. Sittenberger führt aus: „Einem tatenreichen Leben ist er keineswegs abhold, doch muß es an eine große Aufgabe gesetzt werden." Diese Aufgabe findet Rudolf, oder vielmehr sie findet ihn, und er entzieht sich ihr nicht. Das Ideal des Österreichers zeichnet Grillparzer in ihm. Rudolf und Leon wachsen mit ihren größeren Zwecken, sind Vorbilder tatfrohen Lebens.

VII.

Ein treuer Diener seines Herrn.

Eine der sympatischsten Gestalten Shakespeares ist der wackere, „mehr Manns als Urteils“ in sich fühlende Graf von Kent. Der Getreueste unter Lears Freunden warnt er mutvoll aufbrausend den König, als dieser Cordelia verstößt. Selbst von dem gereizten Autokraten verbannt, kann er es nicht lassen, heimlich wieder in dessen Dienst zu treten, um seinem Unglück tröstend zur Seite zu bleiben. Nach Lears Tod weist er die ihm und Edgar von Albanien angebotene Herrschaft zurück, nur von dem einen Wunsche beseelt, dem geliebten Herrn bald ins Jenseits nachzueilen. Als Muster echter aufopfernder Mannentreue erscheint „der verbannte Kent, der in Verkleidung nachfolgte dem ihm feindgesinnten König und Dienste tat, die keinem Sklaven ziemten“. Seine Motive sind rein persönliche. Seine Anhänglichkeit haftet an diesem bestimmten Menschen Lear mit seinen Vorzügen und Schwächen, allein er stellt sich dem verehrten Herrn auch mahnend in den Weg, wo dieser unrecht handelt. Shakespeares Kent ist scheinbar das Vorbild für Grillparzers Bancban, in Wahrheit das Gegenstück. Der Vergleich scheint für den sehr zu Ungunsten des jüngeren Poeten auszufallen, dem es genügt, den Unterschied in der Behandlung des Themas zu konstatieren, statt zu trachten, seine Gründe zu erkennen. Dem Palatin von Ungarn trat man noch viel härter zu nah als dem englischen Edeln. Dennoch bewahrt er schrankenlose Treue, keinen Augenblick wankend. Darum meint man wohl. Bancban sei ein serviler Knecht, wo Kent den Trotz des Freien beweise. Dabei wird ein Hauptunterschied übersehen. Bei Kent sind Beleidiger und Herr dieselbe Person, Bancbans Ehre hat nicht der König, dem sein Treueschwur galt, verletzt, blos die Verwandten des Königs frevelten wider ihn

und sein Weib. Kent erweist Gutes dem, der ihm Böses tat, Bancban opfert sein racheheischendes Ehrgefühl auf dem Altar des Vaterlandes der strengen Pflicht. Von den beiden dürfte viel eher Kent der treue Diener seines Herrn, Bancban der treue Hüter des Staates genannt werden. Kent opfert sich dem Wohl des Einzelnen, Bancban dem der Gesamtheit. Des einen Handlungsweise entspricht der individualistischen Denkart, wie sie die letzten vier Jahrhunderte beherrschte, die des andern der sozialen Anschauung des Altertumes, wie sie künftige Zeiten wieder an die erste Stelle rücken mögen. Kent ordnet sich einer Person unter, Bancban einer Sache. Bancban liebt seinen König Andreas auch, noch mehr aber die Idee des Königtums und diese als Repräsentantin des Landes, des nationalen Staates, der Heimat. Ähnlich sind Kent und Bancban einander am meisten in der unzweckmäßigen Wahl der Mittel, bei der Kent durch zu viel, Bancban durch zu wenig Temperament fehlt, und in der schließlichen Abkehr von der Herrschaft in Resignation. Die konkretere Anschaulichkeit begünstigt Lears Freund auf der Bühne, gegenüber dem abstrakteren Heroismus des Schützers Ungarns, dessen ethische Motive jedoch modernem Empfinden höher geartet dünken müssen.

Im „König Ottokar" hatte Grillparzer seinen Staatsbegriff im Gegensatz zur Willkür des Autokraten in Rudolfs Gesinnung ausgeprägt. In dem Mächtigsten, in dem Fürsten selber erblickt er blos ein dem höheren Zweck der Wohlfahrt der Gesamtheit unterzuordnendes Mittel. Nur wer aus jenem Geschichtsdrama lediglich eine Verherrlichung der österreichischen Dynastie herausliest, kann in den weitverbreiteten Irrtum verfallen, den „Treuen Diener" für ein Werk des Servilismus zu erklären, weil die falsche Prämisse den unzutreffenden Schluß nach sich zieht. In Wahrheit mußte es Grillparzer reizen, die Bekämpfung der Eigensucht, die im „Goldenen Vließ" bereits auftauchte, im „König Ottokar", den Hauptinhalt bildet, nun auch im Verhältnis des mit Macht betrauten Untertanen zum Herrn darzustellen. Andreas ist dabei zuvörderst die Verkörperung des Staatsganzen. Den Kent-Typus hatte er schon im unbedingt ergebenen Kanzler des Böhmenkönigs angewandt, nun trieb es ihn zu einer anders gefaßten Aufgabe. Die Moralphilosophie Kants, den Grillparzer unter den Denkern am höchsten stellte, ohne ihm stets zuzustimmen, verficht der „Treue Diener seines Herrn".

Nur den äußeren Anlaß bot der Antrag, der dem Dichter

bald nach Aufführung des „Ottokar" vom Obersthofmeister gestellt wurde, ein Stück aus der ungarischen Geschichte zur Krönungsfeier der vierten Gemahlin des Kaisers Franz zu schreiben. Die geringe Bereitwilligkeit Grillparzers diesem Wunsche zu entsprechen, trotzdem eben jene Fürstin es war, der er nach seiner Meinung die Freigabe des „Ottokar" zu danken hatte, beweist hinlänglich wie wenig er zum Hofdichter taugte. Den Stoff von Banus Bank, auf welchen der Poet hierbei geriet, legte er, der im „Ottokar" den historischen Tatsachen im wesentlichen Treue bewahrt, in der freiesten Weise sich so zu recht, wie er dies für seine tieferen Absichten bedurfte. Die Verschiedenheit der Überlieferungen erleichterte dies. Längst hatten ähnliche Stoffe ihn bewegt, vor allem „Marino Falieri" (1821), der wegen Beleidigung seiner jugendlichen Gattin als Greis den Staat in Aufruhr bringt, früher schon „Brutus" (1819), wo Lukretia zu Sextus Tarquinius so stehen sollte wie Erny zu Herzog Otto. Sehr wahrscheinlich hat Klingers „Geschichte Giafars des Barmeciden" (1793), wenn die beiden ersten Bücher den „Traum ein Leben" beeinflußten, besonders mit dem dritten der fünf Bücher Anregungen für den „Treuen Diener" geboten. Der Khalif Harun stellt seinen Großvezier Giafar auf grausame Proben, nimmt ihm am Hochzeitsabend seine lang geliebte Fatime weg und steckt diese, anfangs wider ihren Willen, in den eigenen Harem. So ungern aber Giafar den Scheidebrief ausfertigte und so schmerzerfüllt er Fatime als Gattin des Despoten erblickt, er bleibt dem Herrscher treu um für das Volk, für den Staat wirken zu können. Aus bewußter Absicht schuf auch Grillparzer die Tragödie der Pflichterfüllung.

Es ist jedoch zugleich die Tragödie der Pflichtverletzung. Drei fürstliche Personen führt uns das Drama vor. Sie alle tragen den gemeinsamen Grundzug, daß sie ihre Neigungen über ihre Pflichten stellen, während der Reichsverweser wie sein Weib der Pflicht vor den Lockungen der Begier den Vorrang erteilen. In allen Abstufungen wird dies auf beiden Seiten gezeigt. Die Extreme des nur den Aufgaben seiner Stellung Lebenden und des lediglich die Vorrechte der Geburt Begehrenden vertreten Bancban und Otto, der eine ganz ebenso ahnungslos, daß der Mensch etwas anderes als Pflichterfüllung zum Ziel des Daseins erheben könne, wie der andere, daß es dergleichen überhaupt gebe. Daher der instinktive Widerwille

des Herzogs gegen den Magnaten, dessen überlegener Ruhe seine tollen Streiche nichts anzuhaben vermochten. Daneben die beiden Frauen Gertrude und Erny. Jede dem Manne, der ihr am nächsten steht, wesensverwandt, doch ohne diese Art bis aufs Äußerste zu treiben. Beide an Gatten vermählt, denen sie fremder Wille zueignete, beide von sexueller Leidenschaft frei. Erny, weiß sie auch manchmal unbesonnen den falschen Schein nicht völlig zu meiden, ist bestrebt den geschlossenen Bund in unbefleckter Treue zu behüten, Gertrude den Schein stets wahrend, doch im Innern fremd und gleichgiltig gegen den Gemahl. Andreas seinerseits bemüht sich redlich, die Pflicht mit der Neigung zu versöhnen ohne daß ihm dies gelänge. Unterliegt endlich die freischweifende Begier der strengen Treue, dann vermag dies insofern nicht voll zu befriedigen, als die herbe Pflicht mit zu einseitigem Rigorismus erfaßt wurde. So entsprach es ganz Kants Anschauungen, wonach das widerwillig getane Gute mehr ethischen Wert besitzt als die mit froher Neigung erfüllte Pflicht, widersprach aber sehr den Erwartungen eines Theaterpublikums, das vor solcher bitterer Schärfe der Anforderungen zurückschaudert. Nur aus dem Geist des schroffsten Kantianismus ist es denkbar die Vorgänge im „Treuen Diener“ mit ungemischten Gefühlen zu begleiten.

August Sauer verwies mit Geschick auf mancherlei Entwürfe Grillparzers zu anderen Dramen, die hier teilweise Verwendung fanden. Gertrude besitzt so ein Vorbild in jener Agnes von Ungarn, der im „Kaiser Albrecht“ die Hauptrolle zugedacht war, vor allem der stark männliche Zug, der in beiden waltet, das gleiche Gefühl der Fremdheit in dem Lande, dessen Krone sie tragen; wie Agnes nur in der Größe ihres Hauses, lebt Gertrude nur für Otto, den sie ihren einzigen Trost „mir teurer als mein Selbst“ nennt und dessen Absichten sie unbedenklich Gatten und Sohn hintansetzt. Sie behauptet zwar Andreas gegenüber, diesen „weiß Gott wie innig“ zu lieben, doch in demselben Atemzug heuchelt sie ja auch nie empfundene Neigung für sein Volk. Doppelt verdächtig werden ihre Worte durch den leicht ersichtlichen Zweck, dem König mittelst dieser Schmeichelei die Ernennung Ottos zum Mitregenten abzunötigen, dem mißfälligen Eindruck zu begegnen, welchen ihre unbegrenzte Vorliebe für den Bruder bei ihm hervorrufen müßte. Gertrude täuscht sich kaum darüber, daß ein solches Regiment der Landfremden mit Übergehung der er-

probten alten ungarischen Räte die Liebe des Volkes zum Herrscher ins Schwanken bringen könnte. Ebenso zwingt sie später Bancban sehr gegen dessen Willen zunächst Otto zu retten, während ihr Söhnchen den Todesgefahren ausgesetzt bleibt, denen die Königin selbst gleich darauf zum Opfer fällt. Ihre Mutterliebe steht auf der Höhe ihrer Gattenliebe. Vor Andreas meinte sie, die Regentschaft werde ihr als der treuesten Hüterin des Erbes ihres Sohnes mit Fug verliehen, dann aber ist in ihr kein Gedanke an das Interesse der Dynastie, nur Sorge für den Blutbefleckten. In tändelndem Leichtsinn vernachlässigte sie vorher schon die Regierungsgeschäfte, sich lieber für die von Otto veranlaßten Festlichkeiten erwärmend. Sie will den Glanz und das Gewicht der Macht, entzieht sich jedoch den damit verknüpften Pflichten, obzwar sie wider den Gebrauch die Würde mit List an sich gerissen. Ottos Bewerbungen um die Gemahlin des Reichsverwesers ebnet sie in jeder Weise die Bahn. Dadurch verwöhnt steigert dieser seine Anforderungen, stets, bis sie immer nachgebend sich zu dem verhängnisvollsten Schritt verleiten läßt, Erny in des Herzogs Gemach zu locken. Sie „weiß, was ich verletze, wie sehr zu tadeln, daß ich mich gefügt", wie verdammlich ihre übertriebene Liebe zum Bruder ist und wie er diese Schwäche mißbraucht. Dennoch verläumdet die Königin, als Ernys Blut schon den Teppich färbte, die durch Ottos Lüste in den Tod Gejagte und legt ihr ein schweres Vergehen zur Last, das die Fürstin selbst an ihr geahndet haben will. An ihrer Schwäche wird sie gestraft, „in ihm vernichtet, der mein Alles war", durch des Bruders stumpfsinnige Feigheit innerlich zutiefst verwundet noch ehe der physische Tod sie durch einen jener Zufälle ereilt, die Bancban „des höchsten Gottes Boten" nennt. Man könnte annehmen, sie entschädige sich für „die Zucht als Weib gehalten", auf die sie pocht, indem sie für Otto die Sprenkel abgibt, das sei ihre Art die von einem ungeliebten Gatten nie völlig befriedigte Sinnlichkeit, die sie nicht entladen will, doch abzureagieren, natürlich unbewußt, anders „traumweis" als sie meint. Grillparzer ging hier seltsamen physiologisch-psychologischen Problemwendungen nach. Gertrude ist tief mitverstrickt in Ottos Vergehen, der erst durch ihre Nachsicht (ein allzumilder Name für dies Verhalten) zu solchem tollen Wüten den Mut fand. Sie büßt die Mitschuld an Ernys traurigem Geschick mit dem Leben.

Auch Andreas wird damit an seiner Schwäche gestraft, daß er die Gattin, der zu Liebe er gegen seine Herrscherpflicht fehlte, auf so schreckliche Weise verliert. Nur dem tüchtigsten, gerechtesten, bewährtesten Stellvertreter hätte er sein Land vertrauen dürfen, doch er übergab die Macht seinem Weibe, dem alle erforderlichen Eigenschaften mangeln. Er glaubt dabei noch stark zu sein, weil er in entscheidender Minute an Ottos zügellose Wildheit gemahnt, sich im letzten Moment besinnt und statt des Schwagers, der zu so verantwortungsschwerem Amt völlig untauglich, Bancban zum Mitregenten ernennt. Blos ein Zufall erspart den Ungarn das undenkbare Schauspiel, diesen tollen Wüstling als obersten Hüter des Rechts mit voller Gewalt ausgestattet zu sehen, wozu die törichte Nachgiebigkeit ihres Herrschers der Königin gegenüber sie beinahe verurteilt hätte. Gertrude weigert sich angesichts des ganzen Hofes, voll Ärger über das Scheitern ihres fast schon erreichten Planes, dem Manne die Hand zum Kuß zu reichen, mit dem gemeinsam sie walten soll. Da braust Andreas freilich auf, doch allzu rasch begütigen ihn ein paar, noch dazu sehr gewundene und verklausulierte Worte der Königin an Bancban, obgleich es klar ist, daß diese nur zurückweicht, um die bedrohte Oberregentschaft für sich zu retten, während ihr Übelwollen gegen den aufgezwungenen Mitregenten, durch diese Nötigung formell nachzugeben, noch wächst. „Ob heftig zwar, ist sie gerecht und klug!“ meint der König in einem Augenblick, wo Gertrude soeben das Gegenteil bewiesen. Der verblendete Herrscher täte besser seine nachdrückliche Mahnung zur Pflicht beim Scheiden statt an Bancban an seine Gattin zu richten, die wider alle Aufgaben der Regierung gröblichst verstoßen wird.

Man braucht nicht im Stück unerwähnten Ursachen für die Abneigung Gertrudens wider Bancban nachzuspüren, wo so deutlich hervortritt, daß sie in ihm stets den haßt, der ihrem Herzblatt Otto vorgezogen wurde. Deshalb können weder seine anfängliche Ablehnung der Macht noch sein ehrliches Bestreben, ihre Autorität hochzuhalten, die Königin versöhnen, ja gerade seine pedantisch-gewissenhafte Geschäftsführung muß die Ungeduldige noch mehr aufbringen. Dieser Widerwille gegen Bancban läßt sie geneigter werden, Ottos Bemühungen um Ernys Gunst weitgehendste Förderung zuzuwenden. Es beleidigt sie förmlich, daß die Gräfin, durch des Herzogs Liebesflehen ungerührt, an diesem Gatten festhält. Der Ge-

danke mag sie kitzeln, ihrem Bruder werde dadurch eine heitere Rache, daß er den Palatin bei seinem Weibe aussteche, wie dieser ihn beim König. So sinkt die Fürstin schließlich fast bis zur Kupplerin herab und findet verdienten Lohn. Auch Andreas erntet die Frucht seiner schlimmen Aussaat. Die Liebe für Gertrude verblendete ihn ebenso, wie diese in ihrer Vergötterung Ottos blind war. Nun muß er schmerzvoll klagen:

„Wie gräbt Erinnerung mit blut'gen Zügen
Und zeigt, was ich verseh'n, wie ich gefehlt."

Allein selbst jetzt noch, obzwar er seine Schuld an dem traurigen Wirrsal erkennt, obschon Bancbans beispiellose Treue ihm den immerhin unsicheren Kampf gegen die Meuterer erspart und diese zu freiwilliger Unterwerfung bewegt, vermag er nicht aus eigenem Entschluß die so schwer Gereizten zu begnadigen. Andreas darf keineswegs als Idealbild eines Herrschers gelten. Er und sein Weib setzen die Sorge für Staat und Volk ihren persönlichen Neigungen hintan, folgen ihrer Vorliebe statt vor allem zu bedenken, was dem Lande nützt. Und für wen verletzen sie ihre dringendsten Pflichten! Der König für eine Gemahlin, welcher er gleichgiltig ist, Gertrude für einen Bruder, der nichts liebt als sich.

Der Prinz pflichtet jener Auffassung von der Bedeutung erblicher Fürstenmacht bei, die unter dem ancien régime allerorts in Geltung stand und das größtmögliche Vergnügen des Gebietenden als Staatszweck betrachtete. Sein Dünkel verirrt sich bis dahin, daß ewige Kerkerhaft ihm angemessenste Strafe einer edlen Frau scheint, die seine beschimpfende Werbung mit verdienter Verachtung zurückwies. Er folgt einzig seiner Leidenschaft, doch zeigt sich auch das Königspaar von diesem Fehler angenagt und eher kühler denn besser als der hitzige, jugendliche Herzog. Das mangelnde Pflichtgefühl der Herrschenden ruft Ernys Tod, den Aufruhr und Bürgerkrieg hervor. Wie anders erscheint daneben gehalten Bancban, dem die Pflicht alles ist, der keine persönliche Rancune, keine noch so berechtigte Schwäche kennt, der mit altrömischem Heroismus sich zu verleugnen weiß, selbst in seinen geheiligtsten Empfindungen, sobald das Staatswohl dies fordert! Eine Tragödie, wo der Vertreter des Volkes die Herrscher an Seelenadel so weit hinter sich zurückläßt, dürfte immerhin mehr republikanisch als servil zu nennen sein.

Bancban müßte als Bewunderung erzwingender, eherner

Charakter gleich Brutus den stärksten Eindruck wecken, hätte der Dichter selbst dies nicht absichtlich vereitelt. Im Streben nach schärfster Individualisierung jeder Person wurden die einfachen Grundlinien dieses Charakters mit allerlei seltsamen Schnörkeln versehen, bis aus dem sicher auf dem Gefühl der Pflicht ruhenden Helden eine krause, wunderliche Figur ward. Sauer und Farinelli weisen auf den eben damals an Stärke wachsenden Einfluß spanischer Lektüre hin. Vom modernen Standpunkt könnte man weitergehend den „Treuen Diener" im Gegensatz zu dem realistischen „Ottokar" als ein naturalistisches Werk bezeichnen. Liebte doch Grillparzer stets das Kühne, von jeder Schablone Abweichende zu gestalten. Durch Lope angeregt, mag er nun, wie für die Erny ein wirkliches Urbild aus der damaligen Wiener Gesellschaft nicht ganz mit Recht angeführt wird, auch für deren Gatten ungescheut kleine, sogar kleinliche Details dem wirklichen Leben entlehnt haben, um die Figur naturwahrer zu bilden. Wenn Kants Morallehre den Eckstein des Planes abgab, so mag ferner die unscheinbare Person des Königsberger Weisen dem Dichter unbestimmt vorgeschwebt haben. Am lebhaftesten interessierte ihn die Charakteristik eines zunächst durch manche Schrulle dem Lächeln ausgesetzten Mannes von fast beschränkter Pflichttreue, der durch den Zwang der Lage über sich selbst erhöht, in tragischen Verwicklungen eine in ihrer Einfachheit erhabene, unverrückbar ihr Ziel im Auge behaltende Charakterstärke offenbart. Ungleich bühnenwirksamer wäre ein Bancban, dessen ganzes Pathos sich in dem Satz konzentrierte, den er bedeutsam genug im Beginn aufstellt:

„Nur eine Schmach weiß ich auf dieser Erde
Und die heißt Unrecht tun."

Doch soll ein modern geschulter Geist wählen zwischen einer solchen in jeder Hinsicht idealen Darstellung hochgearteter Treue und diesem im Kleinsten eigengearteten Charakterbild eines Greises, der nicht stets Schlimmem vorzubeugen weiß, in Nebendingen nicht eben überlegenen Geistes scheint, aber in den entscheidenden Situationen mit beharrlichem Eigensinn und furchtloser Unerschrockenheit den als recht erkannten Pfad verfolgt, dann wird er Grillparzers Schöpfung als der psychologisch ungleich fesselnderen gewiß den Vorzug geben. Wünschenswert bliebe es freilich trotzdem, wenn die Hauptlinien des Charakters durch derlei naturalistisches Beiwerk verdeutlicht statt

verdeckt würden, denn die individuelle Frische und Eigenständigkeit der Gestalten muß wohl nicht unbedingt auf Kosten ihrer durchsichtigen Verständlichkeit erzielt werden. Grillparzer erging es hier wie Ibsen. Über dem allzu liebevollen Einleben in das von andern Unterscheidende, Sonderliche des Charakters, wurde ihm dies unvermerkt zum Sonderbaren, das zu eindringliche Individualisieren droht schließlich das Allgemeingültige aufzusaugen und damit dem Werke die wahre dramatische Lebensluft zu entziehen. Darum schritt unser Poet später auch nie wieder bis zu dieser äußersten Grenze vor, wo die Fülle von Einzelzügen dem Grundwesentlichen Gefahr bringt. Der „Treue Diener" bedeutet seinen schärfsten naturalistischen Vorstoß. Wie originell gefaßt sind hier aber die Gestalten: Bancban, Otto, Erny, die Königin, ohne Beispiel fremder Einwirkung, selbst Muster gewagter Wirklichkeit. Auch Andreas weist persönliches Leben auf; die Grafen Simon und Peter sind in sorgfältiger Nuancierung auseinander gehalten.

Peter ist der mildere, der unselbständigere, gewohnt unter dem Einfluß seines Schwagers Bancban zu stehen, Simon der ältere, wildere, tritt darum dramatisch stärker hervor. Zur Verhandlung mit der Königin wird deshalb der weichere Peter abgeordnet, was auch technisch vorteilhaft erscheint, weil die Möglichkeit eines schließlich doch scheiternden Vergleichs darauf beruht, die Spannung weckt. Sehr glücklich für die Durchführung des Problems ist es, daß von den beiden Häuptern des Aufruhrs nicht Ernys Bruder am heißesten Rache begehrt, sondern Bancbans minder unmittelbar beteiligter Bruder. Bei Ernys Schwager spricht ritterliches Ehrgefühl, verletztes Empfinden der eigenen höheren Stellung am lautesten. Simon schätzt das Äußere der Ehre, den Schein, am meisten, Bancban das Innere der Ehre, das Sein, die Einhaltung des unter so feierlichen Umständen gegebenen Wortes. Weil der alte Bancban am tiefsten getroffen ist, begehrt er am wenigsten nach Vergeltung, nach Ottos Tod; er täte es, „gäb's wieder mir mein Weib". Er hat nicht alles passiv unterlassen, sondern dem König Meldung erstattet und seine baldige Heimkehr veranlaßt; dessen Richterspruch soll aber abgewartet werden. Den Bürgerkrieg will Bancban nicht entzünden. Der Verlauf der Ereignisse setzt seine Beweggründe ins Recht. Der Dolch des sanfteren Peter trifft unvermutet die Königin. Auch für die Rebellion scheint dieser Zufall

symbolisch. Schon beim Sturm auf das Schloß konnte es so kommen. Wer den Aufruhr beginnt, trägt für alles, was daraus hervorgeht, die Verantwortung. „All, was gescheh'n, das hast du auch gewollt," sagt der Rebell Thurn im Bruderzwist. Peters Gewissensbisse sind der notwendige Kontrast zu Bancbans Gewissensruhe; ebenso wirken schließlich Andreas' Selbstvorwürfe.

Bancban wird nie zum Begriffsschemen, er bleibt fühlender Mensch. Den siegreichen Aufruhr verdammt er, die Gestürzten, durch ihn Gestürzten verteidigt er. Aus eigenem Antrieb nimmt er es sogleich zurück, als er die Scheidewand zwischen sich und Simon aufgerichtet:

„Mein ist, noch immer ist, mein teurer Bruder."

Jedes unedle Motiv lag doch auch Simon fern, der sein Ziel verfehlte.

Bancban rettete Otto, allein es geschah wider Willen und schließlich hätte Otto ebensowohl sich selbst und die Schwester retten können, hielte ihn nicht jene stumpfe Betäubung, denn aus ihr erwacht, weiß er sich zu wehren. Dieser abnormale Zustand, den die Stürmenden nicht voraussehen konnten, dient übrigens auch dazu, seinen grenzenlosen Egoismus zu unverhülltester Äußerung zu bringen.

„Ich sorg' für mich. Was kümmert ihr mich länger?"

sagt der Wucherer Isaak zu seinen Töchtern. Auf derselben Stufe ist Prinz Otto angelangt, wenn er der Königin, die alles für ihn getan, entgegenhält:

„Sorgt Ihr für Euch, was kümmert's mich?"

Muß Simon im Getümmel seine Rache an Ottos „Sündenknecht" kühlen, so blinkt das historische Motiv des Aufstandes gegen übermütige Fremdherrschaft hervor, das Grillparzer absichtlich möglichst weit zurückdrängte. Simon ist durch und durch Aktivität. Manche haben später dies Stück undramatisch finden wollen; ganz entgegengesetzt war der Eindruck der bejubelten Erstaufführung. Der sonst ewig an sich selbst nörgelnde Dichter schrieb am Abend nieder: „Stürmischer Beifall. Es ist gut, wenn wirkliche Dichter von Zeit zu Zeit dem Publikum zeigen, daß sie die sogenannten Theaterwirkungen hervorzubringen verstehen" und wenn sie diese „beiseite lassen, es aus Absicht und höheren Zwecken zuliebe geschehe". Er besorgt nur, man werde „das Bunte dieser Produktion sehr tadeln".

Von dieser stärksten, lebensvollsten Bewegung, spannenden Handlung voll Tumult, hebt sich für uns Bancbans ruhige Selbstbezwingung um so wirksamer ab. Passiv ist auch er nicht. So lange Erny noch zu retten wäre, dringt er mit Gewaffneten durch die erbrochene Türe ins Gemach des Prinzen. Das Geschehene dem Herrscher meldend, bleibt er bis zum Schluß für seine Pflicht tätig. So modern das Drama sonst anmutet, auf fünf packende Aktschlüsse verzichtet seine glänzende Technik so wenig als im Ottokar. Da und dort ist der dritte Aktschluß von fortreißendster Wirkung. Im „Treuen Diener" geschieht immer das, was das Publikum nicht gedacht hätte, und stets geschieht es so, daß man die Berechtigung, die innere Logik des Vorganges nicht nur mit dem Verstand zugeben muß, auch im Gefühl mitempfindet.

So kompliziert, weit entfernt von Schlichtheit und Einfachheit wie die gewagte Handlung, ist auch Bancban, in dem zwei Seelen wohnen: ein gütiger, weiser Held und ein streng rechtlicher, pedantisch genauer Beamter; Heros und Bureaukrat ringen in ihm. Erhabenste Grundstimmung des Fühlens und fast possierlich kindliche Ausdrucksform dieses Wesens stehen für den Zuschauer im Widerstreit. Das Naive schlägt manchmal fast schon ins Beschränkte über, und wenn die Diener im Palast ihn schrauben, so lächelt das Publikum unwillkürlich, was der späteren tragischen Wirkung wenig förderlich ist. Der leise humoristische Anflug, der über Bancban lagert, hat zwar Berechtigung (wie Goedeke meinte, sollen wir den tragischen Charakteren nicht gleich beim ersten Wort ihr tränenvolles Ende anhören), doch er bringt die Gefahr mit sich, den Mann in dem Reichsverweser zu verkennen. Tatsächlich galt Bancban ja lange als eine kleine, beschränkte Natur, die in einer Hundetreue ohne höhere Beweggründe die Rechtfertigung ihres Verhaltens zu suchen hätte. Dabei wird als Motiv Bancbans viel zu einseitig nur die Einhaltung des Andreas geleisteten Versprechens ausgegeben, indes sein Wollen überdies von der Rücksicht auf das Staatswohl, das ihm, ganz abgesehen von der Person des Herrschers, ebenso wichtig ist, die Richtung empfängt. Der König wählte ihn unter allen in der Überzeugung, er werde die anvertraute Macht nie mißbrauchen, nichts werde vermögen, ihn von seiner Pflicht abzulenken:

„Und haben sie das Ärgste dir getan,
Ich dachte dich den Mann zu stehn dem Ärgsten."

Darin täuschte er sich nicht, Bancban bleibt unter allen Umständen der Schirmer der Ruhe und sein Heroismus im Dienste der Allgemeinheit wird stets, trotz all seiner störenden Mängel im Kleinen, staunende Bewunderung erregen, ob diese gleich stärker mit kühler Hochachtung als mit brennender Begeisterung versetzt bleiben dürfte.

Bancbans starre Rechtlichkeit, die an dem gegebenen Manneswort nicht drehen und deuteln läßt, wie mancher König es getan, erinnert an Bischof Gregor, in dessen Sinn er Eide ablehnt und zu Erny spricht: „Dein Wort sei Ja und Nein.“ Sein ganzes Wesen entspricht der Lieblingsidee Grillparzers, die im Habsburger besonders hervortrat. Gleich in der ersten Szene muß, vor sich selbst geheimgehalten, zurückgedrängte Erregung unter der äußeren Ruhe leise durchschimmern, deren übergroße Gelassenheit so wenig echt sein mag als das beständige scheltende Murren, mit dem er seine Gutmütigkeit verdeckt. Als Pflicht betrachtet, sich abgerungen ist jene Ruhe, welche bei Bancban so sicher die Zügel der Herrschaft führt. Leidenschaftslos wie Erny ist er keineswegs, allein er bändigt sich mit starker Faust. Das muß beim Darsteller zum Vorschein kommen, nicht töricht übertriebene Güte, die Schwachmut würde. In diesem Vertrauen auf seine Charakterstärke, nicht auf seine Gemütsschwäche stellt ihn Andreas auf seinen schwierigen Posten, vertraute und traute Nemaret dem Freunde die Tochter an. Grillparzer deutet in den Brüdern auf die Charakterverschiedenheit der Gatten. Bancban herbergte von Haus aus wildes, stürmisches Temperament wie Simon, Erny blieb weich, aber unbedacht wie Peter. Auch Gertrud ähnelt ihrem Bruder. Bancban, der erst „an Sechzig“, also ein hoher Fünfziger ist, mag in einer kriegerischen Zeit immerhin ein Greis scheinen, aber kein gebrechlicher Alter. Im ersten Manuskript sagte er, während das Spottlied ihn als Winter höhnt:

> „Aufs höchste frischer Herbst mag ich mich nennen
> Und Erny liebt, ich weiß, den treuen Herbst,
> Der Wort hält, wo der Frühling nur verspricht.“

Otto wirbt mit Gesang und Zitherklang, wie Zawisch, dem er an Verwegenheit, aber nicht an Schlauheit ähnelt. Erny ist das Gegenstück der heißblütigen Kunigunde, der bereits der Vierziger Ottokar wie ein Greis verhaßt wird. Des Palatins Ehe dauert schon mehrere Jahre, Erny könnte, 17jährig, einem dreimal so alten Gatten

willig gefolgt sein, was eben die an sich nicht unbedenkliche Voraussetzung ist. Ihr Bruder Peter kann um wenig Jahre jünger oder ein, zwei Jahre älter als Erny gedacht werden, sonst fehlte ihrer Jugend der Schützer nicht. Sie dürfte gegen Mitte der Zwanzig sein, demnach einige Jahre älter als der halb knabenhafte Prinz, was ihre anfängliche Unbefangenheit, die sich überlegen fühlt, miterklärt. Die Königin ist etwa Ende der Zwanzig, der König im Beginn der Vierzig zu denken, also beträchtlich älter als Gertrud, aber noch heißer, selbst allzu heißer Empfindungen fähig, wie sie auch sein Weib kennt, — aber nur für den Bruder. Erny mochte in Bancban den Kriegsgefährten des Vaters verehren, wie Desdemona den gefahrgeübten Othello, dessen „Jahre sich schon abwärts neigen". Es ist häufig wichtig, sich das beiläufige Alter der Handelnden zu vergegenwärtigen, um die richtige Einschätzung zu gewinnen. Der kleine Bela dürfte drei Jahre zählen. Nicht dem Kinde, das sie nicht begreifen könnte, dem König gilt die letzte Standrede des sonst eher wortkargen Bancban. Diese nachdrückliche Erinnerung an die Fürstenpflichten ist das ergänzende Gegenbild zu Andreas Ermahnungen an den zum höchsten Beamten bestellten Untertan. Die feine verbrämte Form der Belehrung gibt Bancbans Herzenstakt ihm ein, den er, so ungeschickt sonst sein Benehmen im zweiten Akt sein mag, auch dort gegen Erny bewährt. Ernstlich geliebt hat diese den Prinzen nie, allein sie glaubte (und glaubt im dritten Akt nochmals einen Augenblick) an die Möglichkeit einer reinen veredelnden Beziehung. Der Dichter teilte diesen Glauben, wie eine Aufzeichnung von 1824 über die Liaisons dangereuses des Choderlos de Laclos zeigt, die wohl eine Anregung für den „Treuen Diener" bedeutet. „Es gibt keinen noch so verhärteten Bösewicht, bei dem die Gegenwart und der Anblick der Neigung eines tugendhaften Weibes nicht wenigstens für den Augenblick Einfluß auf die Gesinnung haben sollten." Otto aber scheint Erny kein Bösewicht, ist es eigentlich auch nicht. Verstand doch die 23jährige schöne Gräfin Julie Zichy des 20jährigen Malers Philipp Veit Neigung so zu veredeln, daß dies reine Empfinden ihn in gefährlichen Krisen stärkte. Als die Gräfin vier Jahre danach (1817) starb, hinterließ sie ihm ihr Gebetbuch als Andenken. Vielleicht kannte Grillparzer dies Vorkommnis sogar. Was Veits Biograph Martin Spahn über den Kampf der Weltanschauung im Strudel kurialen Treibens, den

Widerspruch römischer Praxis und Veits lauterer Auffassung von allem Kirchlichen sagt, bildet ein Analogon zu Bancbans idealreiner Auffassung vom Fürstenberuf und dem Kontrast dessen, was er sehen und erleben muß. Doch wie Veit ein treuer Diener der Kirche, im selben der Idee nacheifernden Sinne blieb Bancban ein treuer Diener seines Herrn.

Erleichtert dem Palatin sein Alter die Durchführung des Entschlusses sich von hitziger Leidenschaft niemals zum Verletzen der Pflicht fortreißen zu lassen, so begünstigte ein äußerst kühles Temperament, das bei mäßig entwickelten Geistesgaben nur den Wunsch ungestörter Ruhe hegt, das gleiche Verhalten beim Urbild der Erny. Einer heftigen Neigung überall kaum fähig, ihrem Gatten dankbar für seine milde Zärtlichkeit und ohne schärferes Begehren, kann Grillparzers Erny dem alten Freunde nicht abwendig gemacht werden. Einige Jahre nach Vollendung des „Treuen Diener“ entwickelte sich zwischen der 20jährigen berühmten Tänzerin Fanny Elßler und dem 66jährigen Schriftsteller Friedrich Gentz ein ähnliches Verhältnis, das bis zu Gentz' Tode standhielt. Bei einer sinnlicheren oder selbst bloß eitleren Frau hätte der junge, heißblütige, liebenswürdige Prinz dem in Jahren so weit vorgerückten Gemahl gegenüber kein allzu schweres Spiel. Erny sah den Meraner, als dieser erst an den ungarischen Hof gekommen war und sich in der noch ungewohnten Umgebung anfangs sittig, „scheu vielmehr“ betrug, mit einer unschuldigen Vorliebe. Ihr Blick verweilte minutenlang in wohlgefälliger Betrachtung auf ihm und heimlich eignete sie sich eine seiner Haarlocken an. Doch gilt hier so ziemlich das Gleiche, was Grillparzer 1822 von jener Frau anmerkte, die insofern als Urbild seiner Erny gelten darf, als einige Züge von ihr auf Bancbans Gattin übergingen, nachdem drei Jahre später der Plan zum „Treuen Diener“ gefaßt worden: „Sie findet offenbar Wohlgefallen an manchen Männern, besonders an solchen von hübscher Außenseite, aber ihr Wunsch wird nie zum Verlangen, und selbst der Wunsch geht nie so weit, daß sie dächte: O wäre doch ein solcher mein Mann! sondern höchstens: O wäre doch mein Mann ein solcher! Schon ihre Liebe zum Gewohnten und Bequemen hält sie von jeder Untreue zurück.“ Bereits bei der Art wie Bandello die Geschichte der Lucretia erzählt, hatte Grillparzer sich gesagt, das klinge fast, „als ob Tarquin schon früher in ihr

ein, wenn auch nur flüchtiges Wohlgefallen erregt habe." Bancbans Weib empfindet ein mehr ästhetisches Vergnügen an Otto, wie etwa vor einer schönen Statue. Der von den Frauen verwöhnte Jüngling faßt dies sorglose Tun als gefälliges Entgegenkommen auf und hält sich des immerhin lohnenden leichtesten Sieges gewiß. Daß er statt dessen kühler Ablehnung, als er dringender wird, entschiedenem Widerstand begegnet, reizt ihn immer mehr. Seine beleidigte Eigenliebe läßt, was erst bloßes Getändel war, zur leidenschaftlichen Begier anwachsen. Nicht Liebe, Trotz und Eigensinn bewegen ihn zu so unsinnigen Schritten wie die lärmende Nachtmusik, eher ein Hemmnis als eine Förderung bei derartigen Absichten. Je toller er tobt, desto eiliger flüchtet die von seiner Glut erschreckte Erny in die Arme des Gatten, mit dem sie dankbare Gewöhnung, sowie frommes Gedenken an den Wunsch des sterbenden Vaters um so inniger verknüpfen, je minder er danach trachtet, sich ihres Besitzes durch Strenge zu versichern.

Es bedurfte übrigens der stärksten Mittel um Erny aus ihrer gelassenen Gleichgiltigkeit herauszuschrecken. Beruhigt sie sich doch nach Ereignissen, die jede andere heftig erregen würden, dabei den versäumten Morgenschlummer nachzuholen: „Wir wollen noch ein Stündchen schlafen", ein beabsichtigt charakterisierender Zusatz, der anfangs fehlte. Ihr Leben floß bis nun recht nach ihrem Sinn ruhig und gleichmäßig dahin, des Prinzen Tollheit droht sie in die ärgerlichsten Verwicklungen hineinzuziehen. Das bringt sie außer sich, ihre Verzweiflung beruht nur darauf, daß sie erkennt durch unvorsichtiges Betragen in ein falsches Licht geraten zu sein. Sie ist stolz auf ihre fleckenlose Tugend. Um zu verhüten, daß diese angezweifelt werden könnte, wenn der Prinz, wie er dann wirklich versucht, sie vor versammeltem Hof jenes Lockenraubes wegen zur Rede setzt, ist sie schon nahe daran zu dem ersten Fehler einen neuen hinzuzufügen und an Otto zu schreiben. Grillparzer entwarf den Charakter so: „Bancban war der Freund ihres Vaters. Als sie ihn als verlassene Waise heiratete, fühlte sie die innigste Achtung für ihn, die Verehrung eines Kindes, sie liebt ihn aber auch. Otto bringt zwar Gefühl und Sinne in Aufregung, es braucht aber nur jenes Zuges von Vertrauen von Seite ihres Mannes, wo er ihr den verlorenen Zettel zurückgibt, um alle Eindrücke aus ihrer Seele wegzuwischen". Dieser Vertrauensbeweis wurde in der Ausführung

abgeändert, doch blieb es die Unterredung mit Bancban, die ihr die Ruhe wiedergibt. In ihrer Empörung über den kecken Frevler geht sie weiter als der Gatte empfahl. Unbedacht wie Peter den Dolch schleudert sie dem Herzog mit geheimer Freude, ihm einen Teil des empfundenen Mißbehagens dadurch heimzahlen zu können, kalt die Worte ins Gesicht: „Geht, ich veracht' euch!" Auch Andreas sagte: „Ich liebe, was ich achte."

Erny hat das Gleichgewicht der Seele wiedergefunden. Spräche heimlich noch etwas für den Meraner in ihr, dann würden seine Reden in der letzten großen Szene des Zusammenstoßes nicht so wirkungslos von ihr abprallen. Man liebt es wohl sie mit Emilia Galotti zu vergleichen. Die Ähnlichkeit ist mehr eine scheinbare; während Emiliens Neigung für den Prinzen Gonzaga im Lauf des Stückes wächst, ist für Erny das frühere Wohlgefallen eine längst abgetane Schwäche. Sie ergreift den Dolch zu ihrer Verteidigung, um sich zu retten. Erst als sie erkennt, daß ihre Drohungen den Gang der Ereignisse nicht aufzuhalten vermögen, stößt sie sich das Eisen in das Herz. Sie fällt als Märtyrerin der Gattentreue, ungern vom Leben scheidend, aber lieber dies als die Ehre aufgebend.

Solche Gesinnung bestärkte in ihr der Umgang mit dem Manne, welchen der Prinz so geringschätzt, und dessen größter Fehler darin besteht gar zu ungern „Übles von dem Schwager seines Herrn" zu glauben. Eine übergroße Vertrauensseligkeit, durch welche er den Tod seines Weibes mitverschuldet. Die Gefahr, im Herzog von Meran blos ein Nachbild des Prinzen von Guastalla zu schaffen, lag so nahe, daß Grillparzer ihr fast erlegen wäre. Der erste Entwurf noch kennzeichnet Otto mit den Worten, die Zug um Zug auch auf Lessings Fürsten passen würden: „Eigentlich charakterlos. Aimable roué. Nicht ohne Sinn für Tugend, aber als Aufwallung." Wie viel reicher und origineller erwuchs die Figur dann bei der Ausführung. Er ist eine kräftige Natur von Mark und Kern, aus der ein tüchtiger, auf jedem Platz brauchbarer Mann hätte werden können; weniger ihm als den Verhältnissen fällt es zur Last, daß es anders kam. Gleichgiltigkeit verträgt der eitle Otto, stets gewöhnt vor allen Beachtung zu finden, am wenigsten. Zügellos, eigensinnig, im nicht unbegründeten Wahn seiner Unwiderstehlichkeit ist ihm vollends Ernys Mißachtung etwas so Unerhörtes, als weiche die Welt aus ihren Angeln. Das verwirrt ihn wie Ottokar sein

Mißgeschick. Der krankhaft erschöpfte Zustand Ottokars im vierten Akt kehrt bei Otto gesteigert wieder. Todesfurcht empfindet der Herzog wie der Prinz von Homburg. Wie die Charakterzeichnung im „Treuen Diener" überhaupt hochmodern, fast naturalistisch anmutet, ist auch Otto das Ergebnis seines Milieu. Er selbst betont dies in einer Weise, die zugleich von dem freieren Sinn des Dichters Zeugnis gibt:

„Geboren auf der unglücksel'gen Höhe,
Wo man nicht Menschen kennt, nur Schmeichler, Sklaven;
Emporgetragen von des Haufens Gunst
Aus Hand in Hand, ein Spielball fremder Neigung;
Begabt mit manchem, was sonst Frauen lockt,
Stürzt' ich mich in des Lebens bunt Gewühl.
War ich nicht gut — ich konnte schlimmer sein!
Gab böses Beispiel ich, wer gab mir gutes?"

In gleicher Weise äußerte sich Grillparzer in einem Schreiben, das Ludwig Löwe die Darstellung der Rolle erleichtern sollte und dessen Ausführungen kaum etwas hinzuzusetzen bleibt. „Der Grundzug dieses Charakters ist Übermut aus zweifacher Quelle: als Prinz und als Liebling der Frauen. Von Kindheit an gewohnt, allen seinen Neigungen gehuldigt zu sehen, bringt ihn jeder Widerstand außer sich ... Er schätzt Erny gering, wie alle Bewohner Ungarns, wie — alle Weiber. Als er statt Liebe Verachtung findet, bricht das Ungestüme seines Wesens übermächtig hervor und Wut, Trotz, Rachedurst, ja die Spuren einer durch den Widerstand erst mehr zum Bewußtsein gekommenen Neigung für die Widerstrebende versetzen ihn in jenen Zustand, in welchem wir ihn am Schluß des zweiten, vornehmlich aber zu Anfang des dritten Aufzuges erblicken. In der darauf folgenden Szene mit Erny durchläuft er alle Tasten der Empfindung, durch die er Eindruck auf die Eingeschüchterte zu machen hofft. Trotz eines alle seine Reden begleitenden schadenfrohen Lauerns ist er in dieser Szene doch nur halb ein Heuchler." Es ist ihm momentan selbst als glaube er, was er sagt, darum darf Erny einen Augenblick zögern, ob seine Bitte ihn als Schüler auf jenen Weg der Pflicht zu leiten nicht doch ehrlich gemeint sei. Nichts anderes als wirklich einen Irrenden auf den rechten Pfad zu weisen liegt ihr im Sinn. Ein heimliches Aufblitzen seines Auges genügt, um Erny die volle Gefahr eines an sich gewiß lockenden Unternehmens ins Gedächtnis zu rufen und sie endgiltig

von dem Herzog zu entfernen. Zu ihrem Heil widersteht sie, denn dies erspart ihr die schmerzlichste Enttäuschung, die für sie schrecklicher noch als der Tod sein müßte. Darob „erwacht sein Grimm wieder, durch das demütigende Gefühl, wie viel er sich vergeben, aufs Äußerste gesteigert.“ Grillparzer legte stets Gewicht darauf, im vierten Akt sei Otto eher stumpf als wahnsinnig, „fast würde vorübergehender Blödsinn eher seinen Zustand bezeichnen. Es ist eine dumpfe Abspannung, die notwendig eintritt, wenn im Zustande der höchsten Aufregung ein entsetzliches Ereignis die Lebensgeister, die den höchsten Grad der Steigerung bereits erreicht haben, in den entgegengesetzten Zustand hinabwirft.“ Im letzten Akt aber sei dies Hinbrüten geschwunden, weil die drängenden Ereignisse seinen Geist nötigten, solcher Apathie zu entsagen, nun sei er zertreten, zerknirscht, aufs Äußerste herabgekommen, doch ohne Spur von Irrsinn. Einem bösartigen Wahnsinnigen könnte Bancban das Kind ja nicht anvertrauen.

Diese verkürzt wiedergegebene Analyse Grillparzers läßt nur bedauern, daß wir nicht mehr solcher Bekenntnisse von seiner Hand besitzen. Der fürchterliche Eindruck von Ernys Selbstmord auf Otto wird am besten in seinem völligen Verstummen während des bewegten Aktschlusses sichtbar, er ist eben wie erstarrt und entgeistert. Aber noch ein anderer verstummt an Ernys Leiche. Von Bancban begehrten hier viele ein breiteres, volleres Ausströmen seines Schmerzes, das würde jedoch dem streng realistischen Styl dieser Tragödie widersprechen. Der höchste Schmerz kennt keine Worte und was hätte der untröstliche Gatte noch zu sagen, das nicht schon in der einen Zeile läge: „O Erny, o mein Kind, mein gutes, frommes Kind!“ Mit wenig Silben viel ausdrücken, ein unendliches Gefühl in das äußere Zeichen eines kurzen Satzes zusammenpressen, das ist echt dramatischer Styl, mag man ihn nun shakespearisch oder naturalistisch heißen. Ebenso groß und echt ist die weitere Führung des Aktschlusses. Nicht der Gemahl klagt an, nicht der Frevler verteidigt sich, die Königin, Simon, Peter führen das Wort. Für Bancban und Otto, deren Sinnen und Trachten, obgleich in entgegengesetzter Weise, zunächst Erny galt, ist mit ihrem Tode, für den Augenblick wenigstens, alles vorbei, die Welt ausgestorben. Die zutiefst ihr Dasein mit der Toten verknüpft hatten, können vorerst keinem anderen Gedanken, sei es Rache, sei es Ver-

teidigung, Raum geben. Der Darsteller des Bancban muß, ebenso wie jener des Herzogs Otto, den heftigen Wortwechsel zwischen Gertrude und den Grafen garnicht zu hören scheinen. Er weiß nicht worüber, nicht einmal daß überhaupt gestritten wird. Was hier vorging, erfährt Ernys Gatte erst später durch Erzählung und mißbilligt Simons Absicht, blutiges Bahrrecht mit Gewalt zu ertrotzen. Er vertraut der Gerechtigkeit des Königs und seine erste Sorge ist, das Unglück, das ihn betroffen, möge nicht zum Ausgangspunkt noch schlimmern Unheils für den Staat werden.

Handelt Bancban hier getreu nach Rudolf von Habsburgs Sinn, hat auch er was sterblich an ihm war ausgezogen und will einzig als Reichsverweser fühlen, so empfindet der Zuschauer doch eine etwas enttäuschende Lücke. Es ist hochsinnig und preisenswert, wenn Bancban das gegebene Wort höher hält als jeden noch so begreiflichen Racheanspruch, aber sehen müßten wir eben, daß er wirklich nach Vergeltung begehrt und nur der Gedanke an seine Verpflichtung ihn zurückhält, selbst zum Schwert zu greifen. Wir fordern mit Heinrich Bulthaupt „Zeugen seiner Seelenkämpfe, seines Wehs, seines Grimmes und des endlichen Sieges seiner Geduld zu werden." Nicht am Ende des dritten, aber zu Beginn des vierten Aktes wären einige Worte mehr von Vorteil, die deutlicher dartäten, der Konflikt seines Herzenswunsches nach strenger Wiedervergeltung mit seiner Pflicht, vor allem dem Lande den Bürgerkrieg zu ersparen, zerfleische sein Inneres. Dieser Zwiespalt müßte zum Ausdruck kommen, um unsere Teilnahme auf der Höhe zu erhalten, die sich so mehr den Rebellen zuwendet. Ein von allen Schrecknissen unbewegter, unverrückt sich gleich bleibender Charakter mag bewunderswürdig sein, dramatisch ist er nicht. Nur wer im Sturm der Leidenschaften schwankt, sich findet oder ihnen erliegend untergeht, ist ein tragischer Held. Wenn wir an Bancban zwar bittersten, mühsam niedergekämpften Schmerz um Erny, aber fast gar kein Verlangen sie zu rächen bemerken, erkältet uns dies im Innersten. Wir können annehmen, er denke etwa, Otto würde, verhielte alles sich ruhig, trotzig in Ungarn bleiben und damit dem Gericht seines Schwagers verfallen. Es wäre selbst begreiflich daß Bancban, verweigert es die Königin, die ja alle Schuld auf sich genommen, den Bruder zurückzuhalten, lieber noch den Verbrecher entweichen läßt als durch offenen Widerspruch die Entscheidung der Waffen herbei-

führt. Doch wir müßten dies von ihm hören, um seine Motive mit warmem Anteil mitzufühlen, so aber scheinen sie nicht besonders stichhaltig, zumal es einleuchtet, gerade Bancbans Passivität in Ernys Sache entzünde den Bürgerkrieg, den er dadurch verhindern wollte, nur um so gräuelvoller. Ermannt er sich, sobald er dies gewahrt, zum Handeln und rettet mit äußerster Selbstverläugnung und Aufopferung, was überhaupt noch möglich, ja bewegt er schließlich die Meuterer zur Unterwerfung, so sieht man all diese heroischen Taten mit einem gewissen unheimlichen Gefühl schaudernder Bewunderung geschehen. Erst die wiederholten Berufungen auf Erny vor dem König, der im letzten Akt immer wieder durchbrechende Schmerz um sie und der Schluß, wo Bancban nach vollzogener Aufgabe blos noch ein Ziel kennen mag, bei seinem Weib, vielmehr, wie er sich in ergreifender Schlichtheit verbessert,

„Bei meines Weibes Leiche still zu harren,
Bis zwei der Leichen liegen in der Gruft,"

überzeugt wieder und nimmt für den in jedem Sinn Getreuen ein.

Unbillig ist die Anschuldigung, Bancban habe früher nichts zum Schutz seiner Frau vor dem Herzog getan. Er vermied auffallende Schritte, so lange er sie für unnötig hielt. Als die Dinge sich ernster gestalten, entspringt bei ihm der Gedanke Erny vom Hofe weg auf seine Schlösser zu senden, bis dahin rät er ihr dem Prinzen auszuweichen. Befolgte Erny dies, es unterbliebe manches, allein vergebens warnt ihr Gatte:

„Kind, allzuviel geht gleich mit allzuwenig.
Laß ihn uns reizen nicht, er ist wie Flamme,
Und seine Schwester hängt, wie sehr! an ihm.
Nicht ich, es soll mein Weib nicht Unfried stiften!"

Erny folgt ihrem beleidigten Selbstgefühl und stachelt den Tollen durch beschimpfende Worte. So erst wird Ottos Verlangen zur gierigen Wut und der Strom bricht über die Dämme.

Bancban ist ein königstreuer, konservativer Mann, müssen wir ihn deshalb gleich als servilen Knecht verdammen? Diese Übertreibungen aus den politischen Flegeljahren des Liberalismus scheinen besonders einem Kunstwerk gegenüber recht unangebracht, da jeder Hingabe an eine Idee, sei es welche immer, gleicher ästhetischer Wert zukommt. „Im französischen Revolutionskriege ist die Aufopferung der Vendéer so erhebend als die Begeisterung der Re-

publikaner", diese Worte Grillparzers enthalten die Rechtfertigung seines Werkes, wenn es einer solchen bedarf. In einem Jahrhundert, wo eine extrem individualistische Weltanschauung beständig blos von Rechten des Einzelnen reden hören wollte, war es eine gute, kühne und notwendige Tat den populären Strömungen zuwider auch der entgegengesetzten Ansicht, selbst in allzu schroffer Ausprägung, zu ihrem Recht zu verhelfen und das starre, persönliche Gefühle hintansetzende Festhalten an der Pflicht poetisch zu verklären. „Der Heroismus der Pflichttreue ist ein Heroismus so gut als jeder andere", behauptet Grillparzer. Wir dürfen hinzufügen die soziale Richtung in der Ethik wird ihn sogar höher bewerten als jeden andern, denn er ist jene Eigenschaft, welche sich dem Wohl der Gesamtheit am dienlichsten erweist. Der Grundgedanke des Dramas litt ästhetisch unter der zu weit getriebenen Individualisierung der Hauptfigur (nennt doch die Selbstbiographie Bancban einen „bei allen seinen Charaktervorzügen ziemlich bornierten alten Mann"), gegen seinen ethischen Wert dürften diejenigen sich am allerwenigsten auflehnen, welche die altgermanische Mannentreue in den mittelalterlichen Epen großartig und rührend finden. Übrigens war es dem Dichter, nach dessen eigenem Zeugnis, weniger um das dienstliche Verhältnis, welches den Kritikern immer nur vorschwebe, als um die Treue an sich zu tun; die Anfechtungen, die eine solche Treue erfahre, seien in ihrer Art ebenso des Interesses würdig als die Gefahren, denen die Liebe ausgesetzt sei, Bancban halte dem König dieselbe Treue, die sein Weib ihm hielt.

Wie weit die Auffassung des Tragikers über die ihm zugemutete byzantinische Loyalität sich aufschwang, erhellt am besten aus der bedeutungsvollen Apostrophe Bancbans an den von ihm geretteten Thronerben, mit der das Stück schließt:

„Bezähm' dich selbst, nur wer sich selbst bezähmt,
Mag des Gesetzes scharfe Zügel lenken."

Die Lehre gilt auch dem König. Andreas, Gertrude und Otto zeigten sich, jedes in seiner Weise, der hohen Aufgabe nicht gewachsen, welche ihre Geburt ihnen stellte. Sie bedachten nicht, daß es wichtigstes Gebot für den Fürsten sei alle seine individuellen Wünsche und Gefühle dem Staatswohl unterzuordnen. Zu ihrer Beschämung steht ihnen Bancban, auch er wie Rudolf von Habsburg nicht im Purpur geboren, ein schlichter Untertan, als ein Lenker des

Staates gegenüber, der sogar die natürlichsten, menschlichsten Gefühle zurückdrängt, um das seiner Fürsorge anvertraute Wohl der Allgemeinheit nicht zu schädigen. Mit „König Ottokars Glück und Ende" teilt der „Treue Diener seines Herrn" demnach eine gewisse polemische Wendung gegen das erbliche Herrscheramt, jedenfalls eine scharfe Ablehnung jenes absolutistischen Gottesgnadentums, unter dessen Zwang Grillparzers eigenes Leben kläglich verkümmerte. Kaiser Franz erwies sich als ein scharfsinnigerer Deuter des Werkes denn viele Literarhistoriker, indem er die demokratische Grundtendenz wohl erfassend das Stück nicht blos verbieten, sondern gänzlich verschwinden lassen wollte. Dabei hatte Grillparzer vermutlich aus Zensurrücksichten eine spätere Fassung jener Schlußrede wieder getilgt, die viel schärfer noch daran erinnerte, wie die Pflichtvergessenheit der Herrschenden des Kindes Bela Thron und Leben gefährdet habe, und in die Mahnung ausklang:

„Richt' auf den Schwächern, halt' im Zaum den Kühnern,
Das Gute tu und tu es rasch und gern.
Sei ein getreuer Herr erst deinen Dienern,
Dann sind sie treue Diener ihres Herrn."

Die erste Handschrift ist 10. und 11. März 1826 datiert und umfaßt blos wenige Szenen. Vom 31. Oktober bis 5. Dezember 1826 wurde dann das ganze Drama niedergeschrieben. Viele Varianten, zum Teil schon von Sauer publiziert, liegen vor. Im Beginn des 5. Aktes sollte erst Bancban mit einem Diener, der das Kind trägt, auftreten, hinter ihnen Otto, dann kommt Bancban gleich mit Otto, der seinen Neffen trägt, endlich wurde die reifste Fassung gewählt und beibehalten. Die in der ersten Buchausgabe (1830) gedruckten und seither stets wiederholten Schlußverse sind mit dem Datum 31. Dezember 1826 an Stelle der früheren Formulierung getreten:

„Als Waffen nicht, als Gold nicht helfen mochte,
Da half ein treuer Diener seines Herrn".

Im Manuskript wurden alle diese Schlüsse durchstrichen und jene oben mitgeteilte Änderung hineingeschrieben, die verdienen würde bei Aufführungen an Stelle des üblichen Schlusses zu treten. Im September 1827 reichte Grillparzer das Drama ein, am 24. Januar 1828 schlug er jene Besetzung vor, in der es am 28. Februar 1828 in Gegenwart des Kaisers mit Anschütz als Bancban zuerst gegeben

wurde. Nachdem die Versuche Grillparzer mundtot zu machen an seiner ebenso klugen als festen Haltung gescheitert waren, ließ man das Stück im selben Jahre 12 mal spielen, dann aber bald verschwinden. So wurde durch Böswilligkeit von oben und Unverstand von unten Grillparzer die historische Tragödie verleidet, in der er bei minder starken Hemmnissen, um gar nicht von verdienter Förderung zu sprechen, Österreichs Geschichte poetisch verklärt hätte. Ein unersetzlicher Verlust, der noch in der Rückerinnerung erbittern müßte, wie er den Dichter verbitterte.

Nicht sich knechtisch zu beugen lehrt dies Schauspiel, vielmehr herb und streng die Pflicht unter allen Umständen als Höchstes heilig zu halten. Auch Grillparzers Lieblingsthema von den Gefahren der Größe wird hier mehrfach variiert, so von Otto, so wenn Bancban klagt, die ihm verliehene glanzvolle Stellung sei ihm zum Unheil geworden. Maßgebend ist dieser Gedanke hier so wenig als sonst im Schaffen unseres Tragikers, vielmehr erweist sich als die Grundidee fast aller seiner Werke jene, welche im „Treuen Diener seines Herrn“ am schärfsten hervortritt, die dramatische Verkündigung des kategorischen Imperativs Kants und jenes herrlichen Satzes von Fichte: „Die Welt ist nichts als das Material unserer Pflichterfüllung.“

VIII.

Des Meeres und der Liebe Wellen.

Bei vielen eigenartigen Vorzügen wird der „Treue Diener seines Herrn“ stets darunter leiden, zu wenig typisches Menschenschicksal zu bieten, nicht genug verwandte Saiten in unserem Innern mitklingen zu lassen. Gleich darauf schuf Grillparzer sein volkstümlichstes Werk, den hold berauschenden Sang von Hero und Leander. Am hellsten und reinsten ertönt das hohe Lied der Liebe, so vielfach das Thema unseres Dichters, in dieser Tragödie; jubelnd und klagend, jauchzend und trauernd, wie Nachtigallenschlag in geheimnisvoller, blütenduftender Stille verkündet sie das Walten dieser süßesten, stärksten, gefährlichsten Leidenschaft. Die deutsche dramatische Dichtung kennt als Liebesfeier nichts Ebenbürtiges; Ferdinand und Luise, Max und Thekla, Egmont und Klärchen verblassen beinahe neben der elementaren Wirkung dieser Schilderung, wie Liebe sich voll und ungeteilt des innersten Wesens zweier Herzen bemächtigt. Selbst das am glänzendsten gezeichnete, am eigentümlichsten deutsche Paar, Gretchen und Faust, bleibt an schrankenloser, alle Bedenken übertäubender Gewalt unbedingter Leidenschaft hinter Hero und Leander weit zurück. So hoch Fausts Geist, der wissensdurstig über den höchsten Problemen grübelt, den einfachen Fischer überragt, so sehr übertrifft dieser den unbefriedigten Forscher an aufrichtiger Gefühlsinnigkeit. Der Zögling Mephistos wagt nichts für seine Liebe, Leander alles. Jener flüchtet vor dem Blutbann, nachdem er den wackern Valentin in unehrlichem Gefecht, zwei wider einen, erstach, dieser scheut weder das tosende Meer, das Abydos' „weitentlegene Küste“ von Sestos' klippenreichem Strande scheidet, noch die verderbenbrütende Fährlichkeit der Landung, die nächtlich streifenden Wächter, die Todesdrohung, die jeden vom Umkreis des

Tempels wegschreckt. Durch Grauen und Gefahren an den Turm gelangt, erklimmt er tollkühn die steile Mauer:

> „Den Fuß setzt' ich in lock'rer Steine Fugen,
> An Ginst und Epheu hielt sich meine Hand."

Gibt Hero, das königliche Weib, die Priesterin hoher Abkunft, sich freiwillig dem geliebten Unbekannten, so steht die Einsame, Stolze dabei höher als das schlichte Bürgermädchen, das sich von den reichen Geschenken des vornehmen Herrn mitbetören läßt. Was hört Gretchen nicht geduldig von der würdigen Frau Marthe Schwertlein an und wie schroff weist Hero weit harmloseres Geplauder Janthes ab:

> „Ich habe deiner Torheit Raum gegeben,
> Leichtfertigem verschließt sich dieses Ohr."

Übrigens bleibt im „Faust" die Liebe Episode wie in „Wallenstein" und „Egmont"; selbst „Kabale und Liebe" dient vornehmlich dem poetischen Ausdruck der Emanzipationsbestrebungen des dritten Standes. Nur einer der Größten schilderte die Liebesleidenschaft rein an sich, ohne Bezug auf andere Ziele und Zustände des Lebens, wie in „Des Meeres und der Liebe Wellen". Das alte, unsterbliche Lied von Romeos und Julias tränenreichem Los ist Vorbild unserer Dichtung. Vorbild, nicht sklavisch nachgeahmtes Muster, wie für Friedrich Halms unbedeutende „Imelda Lambertazzi". Seit wir dies Werk besitzen, brauchen wir den Britten ihr Eigen nicht mehr zu neiden, denn nun ist ein Drama unser, das, in seiner Art jener Tragödie fast ebenbürtig, für Deutsche sogar höher anzuschlagen wäre als der Sang des Schwans von Avon, da es ihrer Stammesart besser entspricht als die allzu überhitzte Leidenschaftlichkeit, die mit südlicher Glut in Romeo und Julia aufschäumt. So sehr der allgemein menschliche Gehalt das spezifisch-griechische Lokalkolorit, auf das der Schaffende mit Recht nicht gar zu viel Gewicht legte, überragt, empfinden wir doch edles hellenisches Ebenmaß reiner Harmonie, selbst im wildesten Tumult der Sinne noch gegenwärtig. Hier wie dort siegt die Allgewalt der Liebe über jegliche hemmende Schranke, siegt, selbst wo sie untergeht. Die berühmte Balkonszene findet in der Turmszene ihr gleichwertiges Seitenstück. Verglich Bulthaupt dies Liebesgeflüster von Verona mit dem fast wortlosen Küssetauschen auf einem schlesischen Bauernhof (in Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang") zu ungunsten des Naturalismus, so schreitet

Grillparzers Technik da zwischen gar zu prunkvoller Rhetorik und eigenwilliger Hintansetzung der Bedürfnisse jeder Bühnenkunst mit glücklichem Takt den Pfad gereifter Dramatik. Unser Dichter gewährt dem Gefühl passenden Ausdruck, ohne ihm fremde, hochklingende Worte zu leihen, welche ihm nicht angehörig stets ein Äußeres, Erborgtes blieben, und spricht, ohne die „Bescheidenheit der Natur“ zu verletzen, wie ein erhöhter, bewegter Seelenzustand sich wohl auch bei den Schlichtesten äußern könnte. Grillparzer entgeht der Charybdis stolzester Pathetik, ohne der Scylla theoretisch verstockter Naturalistik zu verfallen, auch hierin ein Wegweiser echter, moderner Kunst.

Die beiden Liebenden sind dem lauten Toben einer wildempörten Welt entrückt in stillstes, beschauliches Dasein hineinversetzt, darum entfaltet sich in „Des Meeres und der Liebe Wellen“ wenig äußere Aktion. Die scheinbare Handlungsarmut (zumal des zweiten und des viertes Aktes) ist erforderlich, um den Reichtum feiner psychologischer Züge Raum zur Entfaltung zu gewähren. Es ist charakteristisch für den Gegensatz der Behandlungsart und für die Verschiedenheit der Wesenssubstanz des britischen und des österreichischen Dramatikers, daß dort der Mann, hier das Mädchen in den Vordergrund der Handlung gerückt wird. Bis in scheinbar geringfügige Äußerlichkeiten läßt sich dies verfolgen. Der edle Montague zeigt bereits durch eine Reihe von Szenen seine Sinnesart in wechselnden Begegnungen, ehe Julia erscheint; die Priesterin fesselt unseren Anteil längst mächtig, ehe Leander die Bühne betritt. Wie dort Romeo klagt hier Hero an der starren, leblosen Hülle des geliebten Toten und stirbt ihm nach. Ein wichtiger Unterschied darf nicht übersehen werden: Shakespeares Liebende sind einander an Rang und Ansehen gleich, bei Grillparzer steht die Jungfrau als Glied einer höheren Kaste weit über dem namenlosen Jüngling. Damit hängt aufs engste die neue Wendung zusammen, daß weit mehr als alter Haß der Städte Sestos und Abydos, eine strengere Pflicht die Sehnenden scheidet, eine Pflicht, die höher zu achten als die zufällig wahllos verhängte Zugehörigkeit an einen bestimmten Kreis, weil sie eine frei eingegangene, selbst erwählte ist. Der Konflikt wird dadurch noch schroffer als in „Romeo und Julia“, weil es mehr als Zwiespalt mit der Familie, weil es Beschimpfung aller Sippenangehörigen bedeutet, bricht das Kind

des Priesterstammes sein Gelübde. Edler, reiner ist das Drama, in dem nicht jene gewitterschwüle Atmosphäre erhitztester Sinnengier förmlich brennt und siedet. Hero ist kein halbflügges Kind und Leander braucht keiner Rosalinde zu entsagen, um stärkeren, raschere Erhörung verheißenden Reizen zu huldigen. Der Kuß im Turmgemach ist der erste, den das Mädchen einem Fremden schenkt, doch auch der erste, den Leander nach dem Tode seiner Mutter erhält. Hero spendet den Kuß mit reinen Lippen, und ein unentweihter Mund empfängt ihn. Nichts Keuscheres und Heiligeres als diese beiden jungen Menschenherzen, die fernab blieben von dem Zug, der Geschlecht zu Geschlecht treibt und dem Veronas adelige Jugend nur zu willig sich einfügt. Schier feindselig wehren Hero und Leander jeden Versuch Nahbefreundeter ab, auch sie in den wirren Reigen zu ziehen, bis nun beim wechselseitigen Anblick eins das andere in sich hineinsaugt. Beide, vom allherrschenden Eros überrascht, fühlen bald die Vollgewalt erster Leidenschaft in sich regsam, noch ohne recht zu wissen, was ihnen geschah, zwei holde, anmutsvolle Kinder, süß erschreckt und bang bewegt, die nicht sündigen, wenn sie dem ungestümen Angriff unfaßbarer Mächte weichend, sich in wahrer Unschuld ganz hingeben in starker, echter Minne.

Nicht bloß einer Laune des Poeten entsprang der beabsichtigt romantische Titel „Des Meeres und der Liebe Wellen". Er deutet darauf hin, wie, dem stürmischen Wogenschwall der Naturmacht gleich, die auflodernden Triebe des Herzens mit den Menschen ihr Spiel treiben. In seinen eigenen Aufzeichnungen nennt der Schaffende sein Werk gewöhnlich kurzweg Hero nach dessen unbestrittener Heldin. 1819 findet sich, nach Sauer, die erste Spur zu dem neuen Drama. Zu Schenk sagte Grillparzer, er habe sich seit 1822 mit der Herotragödie beschäftigt (Schwering), aber schon am 4. April 1821 meldet das Wiener Konversationsblatt, „der gefeierte Dichter" solle sich „entschlossen haben, die Geschichte der Hero und des Leander für die Bühne zu bearbeiten". Im Winter 1825/6 begann Grillparzer die Ausarbeitung des Planes „aus früherer Zeit", wendete sich aber bald dem „treuen Diener" zu. Gleich nach dessen Vollendung wurden am 8. Januar 1827 (das einzige Datum, das die zahllosen Blätter enthalten) die Notizen und Planskizzen zur Hero wieder aufgenommen. Da wird die bekannte Bemerkung wiederholt, die Grillparzers Erlebnis mit Charlotte zum Lampenmotiv bei Heros

Kuß umgestaltet. Die Charakteränderung Leanders im 4. Akt ist auf demselben Blatt skizziert. „Hero, umgekehrt, soll von vornherein einen Zug zur Heftigkeit haben, im 4. Akt ist sie mild und träumerisch geworden", was sich an Janthe, die eine Tempelwache versäumt, in etwas anderer Art als schließlich ausgeführt, zeigen sollte. Vorerst war ja auch der Plan die jetzt bloß erzählte Szene, wie Janthe und die anderen Dienerinnen nach den beiden Jünglingen spähen, sowie ein Gespräch Leanders mit Naukleros dem ersten Erscheinen Heros vorangehen zu lassen. Dem Priester „war ursprünglich beiläufig die Rolle des Schicksals zugedacht. Ebenso verhüllt, kurz, kalt." Zweimal mahnt sich Grillparzer, ihn menschlicher zu halten. An Daten über die Vollendung sind nur die Tagebuchnotizen vom 18.—25. Februar 1829 bekannt; am 26. Februar wird das Stück zum Abschreiben gegeben. Am 9. Dezember 1829 schreibt Griesinger an Böttiger: „Die Sophie Müller wird sich noch den ganzen Winter schonen müssen. Das ist der Grund, weshalb Grillparzers neues Stück: Hero und Leander noch nicht zur Aufführung kam; er will es ohne die Müller nicht geben lassen." Sophie Müller, eine hochbegabte Darstellerin von musterhaftem Lebenswandel, war ein Liebling Grillparzers. Am 16. Februar 1830 schrieb der Berliner Generalintendant Graf Redern an Grillparzer: „Euer Wohlgeboren haben Ihr neues Trauerspiel: „Hero und Leander" vollendet. Es ist der Wunsch aller Kunstfreunde, diese neue Gabe Ihres Geistes kennen zu lernen." Am 5. April 1831 ging „Des Meeres und der Liebe Wellen" am Burgtheater in Szene. Sophie Müller war im Juni 1830 an einem Lungenleiden gestorben. Der neu engagierten Julie Gley (später Frau Rettich) lag die Hero nicht, am wenigsten eignete sie sich für den schwierigen vierten Akt, und am 14. April war die vierte Vorstellung für 20 Jahre die letzte. Im Oktober und November 1832 beschäftigt sich Grillparzer mit einer Revision des Stückes, das er, ganz wie Ibsen, zu diesem Zweck selbst abschreibt. Im April 1834 klagt er, an ein unbegründetes Urteil von Zedlitz anknüpfend, über den „Mangel an Wärme" bei der Ausführung und erwähnt, daß er bei Hero „immerfort Marie" (von Smolenitz, die nach dem Verhältnis mit Grillparzer den Maler Daffinger heiratete) „vor mir sah in aller ihrer damals wirklich himmlischen Schönheit". Gedruckt wurde das Drama erst 1840. Am 29. November 1851

ersteht es im Burgtheater mit Marie Bayer-Bürck und erobert sich seinen dauernden Platz im Spielplan aller deutschen Bühnen. Am 13. April 1874 erst wurde es mit vollem Erfolg im Berliner Hoftheater gegeben, seither an vielen Bühnen Berlins oft dargestellt. Eben jetzt eröffnete Reinhardt im „Deutschen Theater" die neue Spielzeit mit seiner Erstaufführung von „Des Meeres und der Liebe Wellen" (8. August 1908). Daß der Inhalt mit Schillers Ballade am wenigsten Verwandtschaft zeigt, daß neben Musaios das Volkslied von den beiden Königskindern, die zu einander nicht kommen konnten, das Wasser war gar zu tief, einwirkte, ist oft dargetan worden. Die Formung des Stoffes zu diesen bestimmten Charakterbildern, das Entscheidende, ist Grillparzers eigenstes Eigentum. Die katholisch-wienerischen Züge, die sein Drama trägt, gestalten es reicher, liebenswürdiger. Nicht für Griechen habe er diese Tragödie geschrieben, sagte der Dichter selbst, sondern für die Menschen seiner Tage. Dauern wird dies Werk wie sein Konflikt für alle Tage.

Goethe meinte: „Das Kind ist der Vater des Mannes", daß dies auch vom Mädchen gilt, bewährt sich an Hero. Ein Dichter des Milieu ist Grillparzer auch da; die früheste Jugend dieser süß-jungfräulichen Gestalt erklärt ihr Wesen wie ihr Geschick. In einem durch unerquickliche Szenen verdüsterten Hause wuchs Hero auf. Der Vater rauh und hart, begehrte stets, „was kein Anderes wollte, und drängte mich und zürnte ohne Grund", die Mutter verschüchtert, wortlos, der Bruder bereit, die schutzlose Jüngere als „Spielwerk seiner Launen" zu quälen, wie der Vater an der Mutter tut: sie fühlte sich den Eltern nur zur Last und grollt dem Bruder noch Jahre später in unwilliger Erinnerung. Aus diesem Hause, „wo fort und fort Sturm ging", entnommen, dem Tempeldienst zugeteilt zu werden, bedeutet für die Kleine Rettung und Erlösung. Am heimatlichen Herd mißachtet und gescholten, ist sie hier als Abkömmling des Geschlechtes, das dem Heiligtum seine Priester gibt, angesehen, die Erste im Bereich des geweihten Bezirkes. Dankbar verehrt sie darob die Göttin, ihre Frau. Sieben Jahre verstärkten stetig den Eindruck einer seligen Friedensinsel im sturmgepeitschten Lebensmeer. Dies schützende Asyl um eines Gatten willen zu verlassen, dünkt ihr ein Schreckensgedanke; jede Ehe erscheint ihr unter dem unerfreulichen Bilde des elterlichen Beisammenlebens:

„Im Tempel hier hat auch die Frau ein Recht,
Und die Gekränkten haben freie Sprache."

Wie sollte Hero einer Mutter folgen, der beides fehlt, die als Sache geachtet wird, mit der ihr Besitzer nach Willkür schaltet, die nicht reden darf, wie sie möchte, selbst den Blick des strengen Gebieters scheut. Die kurze Szene, in der Heros Eltern tätig eingreifen, charakterisiert beide knapp und scharf: er der geschäftige Alte, der selbst gern viel spricht, dies jedoch als Fehler seines Weibes rügt, das er nicht viel besser hält als seine Sklavin, sie, in ihrer Art nicht weniger beschränkten Sinnes als er, hält an dem Credo fest: „Das Weib ist glücklich nur an Gattenhand." „Das darfst du sagen, ohne zu erröten?" fährt Hero unwillig auf, unbeirrt der Meinung, die Männer glichen alle dem verschwundenen Bruder (und wohl auch dem eigensinnigen Vater),

„Von gleichem Sinn und störrisch wildem Wesen;
Das eh'rne Band der Roheit um die Stirne,
Je minder denkend, um so heft'ger wollend;
Mit blindem Sinn und ungeschlachter Hand."

Den Oberpriester nimmt sie schweigend aus; der verehrte Lenker ihrer Jugend erscheint ihr so wenig als Mann wie sie sich als Weib. Weil sie den Ohm so hochstellt, begehrt sie um so stärker zu werden wie er. Die Gottgeweihten erhoben sich über die Scheidung der Menschen als höhere Wesen, geschlechtlos gleich der Göttin, welcher sie dienen. Weil Mann und Frau hier aus scharfen Gegensätzen Worte ohne Sinn werden, sind Frau und Mann im Tempel gleichberechtigt. Das Gelübde ewiger Jungfräulichkeit drückt Hero nicht schwer. Auszeichnung, unverdient hohes Glück scheint es dem Mädchen, daß ihr

„vergönnt die unbemerkten Tage,
Die fernhin rollen ohne Richt und Ziel,
Dem Dienst der hohen Himmlischen zu weih'n,
Zu weihen und verklären, sie und mich."

Welch glücklicheres Los kennt sie, denn als Priesterin in weiten Tempelhallen zu walten, allem fernher zuströmenden Volk ein Gegenstand bewundernder Ehrfurcht. Dies aufgebend sollte sie einem Manne als Magd folgen, um für unendlichen Verlust, auch den des Selbstbesitzes, nichts einzutauschen als Freuden der Liebe, nach denen es sie nicht gelüstet, und an die sie nicht glaubt. Niemand will sie dienstbar sein als der Göttin allein.

Der Ahnenstolz des Geschlechtes, bei Vater und Ohm merklich genug hervortretend, blieb auf Hero nicht ohne Einfluß. Ihrem Charakter ist ein ausgeprägt aristokratisches Grundelement beigemischt, das durch Erlangung der viel begehrten, schwer zu gewinnenden Priesterin-Weihe im Tempel zu Sestos sich befriedigt fühlt, nicht bloß weil sie die Jungfrau dem Toben des widrigen Streites draußen in der Welt entrückt, mehr noch, weil ihr damit ein heißerstrebtes, hochgehaltenes Vorrecht zu eigen wurde. Diese Stimmung drückt ihr Eingangsmonolog aus, so rühmte sie sich, worauf Janthes gutmütige Spottreden hindeuten, oft ihrer edlen Abkunft und höheren Bestimmung. Sie bangt dem entscheidenden Schritt nicht etwa halb von mystisch-andächtigem Schauer erfüllt, halb von schmerzlicher Entsagung gequält entgegen, ihr verwirklicht dieser Tag ein lang geträumtes hohes Glück. Hero ist „klar und einig mit sich selbst", still und gefaßt. Diese Ruhe ist der ungetrübte Seelenfriede eines mit tiefaufwühlenden Konflikten noch unbekannten Gemütes. Nur leise tönt in ihrem Ohr der Mißklang scheltenden Streites aus früher Jugend nach, just lebhaft genug, um ihr jetziges Los als doppelt beneidenswert zu empfinden. Ihre Wünsche reichen über diesen bescheidenen Bezirk nicht hinaus. Sie tut froh ihre Pflicht und vermißt nichts, auch nicht die Freundin, deren sie nicht bedarf, weil Rat wie Zuflucht ihr gleich unnötig wären. Ihre geistige Sicherheit ist die Klugheit eines frühreifen Kindes, nicht die durch manche bittere Prüfung erworbene Weisheit des Lebens. Darum lauscht sie vergebens „auf die leisen Stimmen, mit denen wohl das Überird'sche spricht". Eine Seherin gleich Kassandra wird aus Jammer und Not eines schwerlastenden Lebens geboren, der im engen Kreis befriedigten Hero bleiben die Götter stumm. Ihrem in sich abgeschlossenen Wesen liegt Sehnsucht nach solchen Offenbarungen fern, während die Leidgeprüfte dann spricht: „Ich will mit meiner Göttin mich beraten." Erst das schmerzzerrissene Gemüt flüchtet zu den Überirdischen, das große, unauslöschliche Leid erhöht zugleich und macht des Umgangs mit den Himmlischen wie bedürftig, so auch würdig.

Mit ihrer jungen Verständigkeit kämpft Hero die Einwände der Mutter nieder. Frohgemut tut sie den bindenden Schritt. Da, indes sie die Gelöbnisformel spricht, fällt ihr Blick auf den knieenden, zu ihr emporblickenden Leander und aus den Augen des schönen

Jünglings redet ein noch nie Empfundenes zu ihr, die Liebe. In dem Moment, wo sie dem Geschlecht entsagt, regt sich zum ersten Male das Geschlecht in ihr, beginnt das Kind Weib zu werden. Und sähe sie den Fremdling nie wieder, das stillbefriedigte Selbstgenügen bliebe ihr geraubt. Tritt sie im Tempelhain nach vollbrachter Feier mit ihren Krügen auf, dann sind neue, bis dahin ungeahnte, ihrer selbst noch nicht bewußte Wünsche aufgetaucht, die ihr das Lied von Leda und dem Schwan auf die Lippen drängen. Hier wie in der „Psyche“ verwendet Grillparzer diese Sage, um (nach seinen eigenen Worten über Melitta) ein von dem Dunstkreis der Leidenschaft schon erregtes, von ihrem eigentlichen Körper noch nicht berührtes Geschöpf in seinem ahnenden Verlangen zu charakterisieren. Oft genug mag sie die Verse früher harmlos, ohne auf ihren Inhalt zu achten, wie Kreusa jenes Lieblingsliedchen Jasons, vor sich hingesummt haben. Nun wühlt es in ihr. Die erwachenden Sinne sind wie festgebannt an dies Lied. Mit wechselndem Ausdruck wiederholt Hero abgerissene Verse daraus in den nächsten Akten, jedesmal anders, die Bedeutung immer sicherer erfassend, endlich wissend. Der Oheim untersagte ihr's, halb verwundert fragt sie sich: „Was schadet's nur?“ und halb ahnungsvoll schon. Das leise Wachstum der süßen Schwäche und holden Sünde bringt das Zwiegespräch mit den Jünglingen meisterhaft zur Darstellung. Erst streng abweisend, ja empört, weicht die schroffe Rede bald mild abmahnenden Worten, als das Mädchen Leander erkennt. Schon klingt ein leiser Ton des Bedauerns durch, wenn Hero ihm die Vergeblichkeit seines Strebens klarlegen will, zunächst noch Bedauern für Leander, je länger sie aber weilt, desto stärker wird das eigene Bedauern:

> „Noch gestern, wenn ihr kamt, da war ich frei;
> Doch heut versprach ich's, und ich halt' es auch.“

Da spricht (auch aus der beachtenswerten, absichtlich unregelmäßigen Wortfolge) der geheime Wunsch: „Wärt ihr doch gestern gekommen“; um dies leise Gefühl bei sich selbst zu übertäuben, folgt rasch, in etwas überhastetem Ton die Erinnerung an ihr Gelübde und die durchaus ehrliche Versicherung, es treu zu erfüllen. Eine nur vom Pflichtbewußtsein zurückgehaltene Hinneigung zu Leander redet aus jedem Wort und jedem Blick Heros in der Szene im Hain. Sie rät ihm nur so viel von seinem Gefühl verwischen

zu lassen „als allzuviel, das andere bewahr'!" Mit dem Zusatz: „So will ich auch" erkennt sie bereits an, daß auch bei ihr ein solches Allzuviel rege wurde, das sie zu freundschaftlichem Gedenken herabzudämpfen trachtet.

Zwei innerlich Einsame sind im Begriff sich zu finden, beide der Weise anderer Menschen fremd, die Welt bislang von fernher als gleichgültige Zuschauer beim bunten Spiel der Menge betrachtend, in ihren eigensten Empfindungen noch nicht aufgeschlossen. Als „unentwickelte Dumpfheit" prägt sich bei Leander aus, was bei der geistesklaren Hero gleichfalls in noch unentriegelten Herzenskammern seine letzten Gründe hat. Den schüchternen Träumer Leander bestimmte sein Jugend-Milieu ebenso wie Hero. Vaterlos wuchs er auf, in ländlicher Einsamkeit, allein mit einer durch des Gatten frühen Tod verdüsterten Mutter, von ihrer steten Trauer mitangekränkelt. Nach ihrem Ableben versank er vollends in apathisches Hindämmern. So fand ihn der heitere, gewandte, rührige Naukleros; fühlte sich von dem schweigsam-ernsten Altersgenossen angezogen und strebt ihn zur Lebensfreude zu gewöhnen. Leander fügt sich dem kraftvolleren Willen mit stummer Resignation, doch so leicht er äußerlich nachgibt, so schwer ist ihm innerlich beizukommen. Er weiß so wenig von den Frauen, will so wenig von ihnen wissen, als Hero von den Männern. Da fällt sein Blick auf die Priesterin und wie die reife Frucht vom Ast sinkt, ringt in seinem Innern sich plötzlich ein Neues, Unbekanntes aus den Banden seiner Dumpfheit los, der Eros. Er und sie scheinen für einander vorausbestimmt, darum erwacht die Neigung so rasch in ihnen. Im Streben nach Vereinigung wandeln sich beide gänzlich um. Aus der klaren, verständigen Hero wird eine sensuelle Träumerin voll unbestimmt flutender Sehnsucht, aus dem träumerischen Kopfhänger ein tatkräftiger, entschlossener Mann, der vor dem tollkühnsten Wagnis nicht zagt, seit er kennt, was ihm vordem mangelte: ein Ziel. Im Tempelhain bleibt er anfänglich Melancholiker, bis die neuerliche Begegnung mit Hero sein Gefühl zu reifer Bewußtheit steigert. Hier führt noch der geübtere Freund seine Sache, während er bloß seine feurigen Blicke sprechen läßt. Wie sein inneres Wesen, lange verschlossen, erst im Strahle der Liebe auftaut und sich entfaltet, so die äußeren Zeichen des Gefühlten. Mit sparsamster Wortkargheit, fast einem jungen Wilden gleich, bringt Leander anfänglich bloß

das Nötigste über die Lippen, bald aber entfalten sich seine bis nun brach gelegenen Gaben überraschend schnell unter dem belebenden Sonnenblick der Leidenschaft. In der Szene im Turmgemach wird er zum einschmeichelnden überzeugenden Redner und mit einer schwungvollen Apostrophe an die Götter eilt er in den Tod.

Die Entscheidung des Werkes, sein dramatischer Höhepunkt zugleich, liegt im dritten Akt, im stürmisch bewegten Zwiegespräch der Liebenden. Ganz unbillig wäre es, die einleitende Szene als aktionslos zu rügen, statt lichtsparende und lichtsammelnde Kontraste richtig zu erkennen. Eine ununterbrochene Folge aufregender, erschütternder Szenen ohne jede Ruhepause wäre mehr ästhetische Marter als Genuß. Zwischen Höhepunkten der Aktion müssen stillere Auftritte liegen, die gestatten, die erregten Gefühle wieder etwas zu beruhigen, denn nur dies ermöglicht die verminderte Spannung der Seelenkräfte neuerdings zu erhöhen ohne jene rohen, szenischen Effekte in Anspruch zu nehmen, welche theatralisch im schlimmen Sinne sind und besser theatrologisch genannt würden. Unser Anteil an den Handelnden soll zwar mit jeder Szene wachsen, nicht aber unsere Erregung. Dieses primitive Gesetz der dramatischen Kunstform mögen bloße Theaterpraktiker unterschätzen, Shakespeare kannte und beobachtete es wohl.

„Des Meeres und der Liebe Wellen“ hatte seit der ersten Aufführung durch viele Jahre unter hartem Tadel zu leiden, der aus Verkennung dieser berechtigten Absicht mitentsprang. Das erfordert ein wenig Eingehen auf diese technische Frage, wobei am passendsten „*Romeo und Julia*“ zum Vergleich herbeigezogen wird. Der erste Aufzug als Expositionsakt muß bei so gänzlich verschiedenen Voraussetzungen in seinem Bau am meisten Verschiedenheit aufweisen. Der zweite Akt ist bei Shakespeare ein Muster rhythmischer Abwechslung erregterer und ruhigerer Vorgänge, die wir als hinauf- und herabstimmende bezeichnen wollen, die zweite, vierte und sechste Szene zählen zur ersteren, die erste, dritte und fünfte zur letzteren Gattung. Der erste Aufzug schloß mit dem Emporflammen der Liebe in den Sprößlingen der feindlichen Häuser, also mit bewegteren, in Spannung versetzenden Reden, deshalb wird der zweite mit einem leichteren Auftritt Benvolios und Mercutios eröffnet, worauf nun viel wirkungsreicher die Balkonszene folgt. Der nächste Aktteil im Klostergarten bildet nach den hochgehenden Wogen der Liebes-

schwüre einen beruhigenden passenden Übergang zu der lebhafteren, humoristischen Szene der Amme, dann kommt das stillere Gespräch Juliens mit der Wärterin, und ein stärkerer Akkord, die Trauungsszene, beschließt den Aufzug. Hier waltet ein völlig klarer Wechsel längerer, bewegterer und kürzerer, minder inhaltsreicher Szenen, wobei letztere technisch als Ruhepausen gelten. Man dürfte sogar innerhalb vieler Aktteile noch den einleitenden, ruhigeren Abschnitt von einem lauteren, stürmischeren Hauptsatz unterscheiden, so in der Balkonszene Romeos Monolog beim Erscheinen Juliens am Fenster, dann im Klostergarten Bruder Lorenzos friedliche allgemeine Betrachtungen bis zu Romeos Auftreten, das ein mehr dem Drang des Augenblicks zugewandtes Denken erheischt, in der vierten Szene Benvolios und Mercutios Gespräch, ehe Romeo sich zu ihnen gesellt, Juliens Monolog, ehe die Amme zurückkehrt, und so fort. Der zweite Akt von „Des Meeres und der Liebe Wellen" zerfiele danach in vier Teile. Zuvörderst nach der starken Spannung des ersten Aktschlusses ein gelassener, hinabstimmender Auftritt, wo Naukleros fast allein spricht, bis zu seinem überraschten Ausruf, Leander weine. Dann der eigentliche Hauptteil, das Gespräch der Jünglinge, Heros Erscheinen nebst allem, was sich daran schließt bis zum Herbeikommen des Oberpriesters; hier Aktion und fortschreitende Handlung, dort bloß Schilderung. Als dritter Teil die Wechselreden des Priesters mit Naukleros, die, obschon innerlich erregt, im Vergleich mit dem eben Gehörten doch in ein ruhigeres Fahrwasser einlenken. Nach diesem Ruhepunkt wird am Schluß nochmals stärkere Bewegung durch Leanders geändertes Wesen und seines Gefährten Besorgnis erzielt. In ihrer Szenenfolge zeigen beide Akte das regelmäßige Herab- und Hinaufstimmen, Ebbe und Flut. Als Glieder im Organismus ihrer Tragödien aber sind diese zweiten Akte selbst zwischen den wichtigeren ersten und dritten Akten minder stürmisch bewegte Abschnitte von mehr episch-lyrischem Charakter, in denen die notwendigen Konsequenzen aus der im vorhergehenden Aufzug angesponnenen Aktion sich ergeben, eigentlich neue, überraschende Wendungen lieber ausgeschlossen bleiben. Genau dasselbe gilt von dem vierten Akt als retardierendes Moment zwischen Höhepunkt und Katastrophe.

Die erste Szene des dritten Aktes unserer Tragödie zählt zu diesen stilleren, mehr zum Dämpfen als zum Entfachen erregter

Gefühle bestimmten Aktteilen. Sie enthält, was solchen Auftritten neben ihrer technischen auch ästhetische Berechtigung sichert: im glatter dahinfließenden Gespräch enthüllen sich wichtige Charaktermerkmale, sowie Wandlungsprozesse im Fühlen der Handelnden, deren Verständnis für die weitere Entwicklung ausschlaggebend ist. Sie bringt Worte des Oberpriesters von weiser Reife, so jenes herrliche Lob der Sammlung, des mächtigen Weltenhebels,

„Der alles Große tausendfach erhöht
Und selbst das Kleine näherrückt den Sternen."

Man gedenkt dabei der Mahnung Grillparzers zur Ganzheit „in dieser zersplitterten Zeit" im Herbst 1827 bei der Enthüllung des Denksteines am Grabe Beethovens. Sinnvoll ist es, wie Hero diesen begeisterten Hymnus nur halb vernimmt, weil sie eben jetzt durch die Vorfälle des Tages zerstreut ist. Die Stimmung des Auftritts wird dadurch bedingt, daß sich zwischen Hero und ihrem Ohm just in den Stunden, die sie durch ihre Weihe noch inniger verknüpfen sollten, eine Kluft auftat. In dem Mädchen, das mit ahnendem Gemüt der Priesterin ganz vom Irdischen zum Ewigen flüchten sollte, vollzog sich die Hinwendung zu den Wünschen der Erde, denen sie, seit sich ihr im Tempel ein Asyl erschloß, entrückt war. „Hier, also hier!" Dieser still wiederholte Wehlaut Heros beim Betreten ihres Gemachs drückt ein dumpf lastendes Gefühl fröstelnder Unbefriedigung aus, das ihr am Morgen fremd gewesen. Ein der eigenen Sehnsucht nur halbbewußter Schauder vor der Einsamkeit, in der sie ihr Leben verbringen soll, spricht daraus. Noch ringen Vergehendes und Werdendes in ihr, noch hofft sie redlich durch „eine Nacht der Ruhe, des Sinnens, der Erholung" ihr früheres Selbst zurückgewinnend, „was not und was mir auferlegt" zu tun, dennoch klingt hier ein Ton müder Resignation durch, den das feine Ohr des Priesters wohl heraushört und darum fügt er seine Warnung, fast schon Drohung bei.

Ein schwüler Hauch beginnt durch das Selbstgespräch der Einsamen im öden Turm zu wehen. Sie wird ihrer Neigung immer mehr kundig, mit einem Anklang an Medea beschließt sie sofort ihr zu wehren, mit dem Mantel will sie zugleich die Erinnerung ablegen. Der Tag, der sie schon mehr lehrte als die sieben Jahre ihres Dienstes, wird nicht vorübergehen, ohne auch diese Illusion zu zerstören. Eine ahnende, leicht sinnlich erregte, sanft

anschwellende Stimmung, verbunden mit dem Gefühl trostloser Verlassenheit, waltet da vor. Dreimal seufzt sie ihr schmerzlich-sehnsüchtiges: „Allein!“ Sie gefällt sich in der nur halb ausgedachten Idee, Leander möge dort drüben vom fernen Schimmer ihrer Lampe an sie gemahnt werden. Diese erste unbedachte Handlung ruft den Jüngling tatsächlich herbei. Er sah ihr Licht „mit hellem Glanze strahlen durch die Nacht“, soweit wollte sie's, unvermutet überrascht sie die Wirkung, sein Herüberschwimmen und Eindringen im Turmgemach, unvermutet, aber nicht gänzlich unerwünscht. Klagt sie doch:

„Nicht Götter steigen mehr zu wüsten Türmen,
Kein Schwan, kein Adler bringt Verlass'nen Trost.“

In all ihrem Tun birgt sich ein rastlos geschäftiges, sich vor sich selbst scheuendes Verlangen nach Leanders Gegenwart. Sie sucht stürmischere Regungen niederzuringen, bloß ein mildes Wohlwollen zu bewahren, aber während sie über die wilderen, begehrlicheren Stimmen ihres Innern gesiegt zu haben meint, tritt Leander leibhaftig vor sie hin. Weil ihr Herz ihm sogleich laut entgegenschlägt, spricht ihr Mund umso rauher und zurückstoßender. Sie wehrt sich gegen das Heranfluten der Liebe und trachtet ihre Schwäche hinter erzwungener Stärke und trotzendem Entschluß zu verstecken.

Wie Medea kämpft Heros angesichts des Geliebten neuerwachte, volle, herbe Jungfräulichkeit wider ihren eigenen Trieb, wie die Königstochter empfindet die Priesterin das Walten des Eros zunächst als das einer fremdartigen, feindlichen Macht, der es zu widerstehen gelte. Eben Leanders demütige Schüchternheit, die nur einen milderen Blick von ihr begehrt, verglichen mit seiner heldenhaft vor nichts zurückschreckenden Verwegenheit, gilt es zu ihr durchzudringen, bewirkt, daß sie den gar zu scharfen Ton des ersten Schreckens herabstimmt. Der fremde Jüngling gewinnt dadurch ihre Liebe, daß sie ihn so ganz anders findet, als sie sich Männer gedacht. Mutig, aber nicht rauh, innig, aber nicht roh. Sittig, fromm scheint er ihr im Hain, wie Erny den Prinzen glaubt. Einem herrisch drängenden Bewerber wie Jason gegenüber bliebe Hero gewappnet. Fleht er fast zaghaft:

„Ich will nicht wieder kommen, wenn du zürnst,
Doch raube nicht den Stern mir meiner Hoffnung,
Verhülle nicht den Trost mir dieses Lichts“,

dann erwidert sie, von der Größe seiner Liebe gerührt, so, daß aus jedem Wort die gleichen Gefühle sprechen und nur das Bewußtsein übernommener Pflichten als trennendes Hemmnis vor ihnen unheimlich dräuend sich erhebt. Sie verhehlt den Wunsch nicht länger, er möchte früher gekommen sein, doch „nun ist's zu spät", darum soll er fort, allein auf minder gefährlichem Pfad. Da nahen Tritte. Die Gefahr, die immer wie eine drohende Donnerwolke niederhing, ist da. In der Gefahr wird Hero klar, was sie sich zu verhehlen strebte, wie teuer ihr Leander bereits wurde, wie selbst die Schmach, daß sie, die Stolze, sich vor dem Blick eines niedern Dieners verbergen müsse, ihr minder empfindlich war als die Bedrohung des Geliebten. Noch sträubt sie sich wider das, was den Menschen so umnachtet, daß es ihn „dem eignen Selbst entfremdet und fremdem dienstbar macht", was das Licht der Vernunft auslöscht, das bisher der mit sich einigen, geisteshellen Hero sicher voranleuchtete, und den dunkeln Trieben der Leidenschaft die Führung übergibt. Noch wehrt sie gepreßten Tones seine Berührung ab: „Laß das!", jedoch im schwer atmenden Wechsel von Verwehrung, Zugeständnis und halber Rücknahme des kaum Bewilligten, bricht immer mächtiger die eigene tiefe Liebe durch bis zu dem berühmten: „Komm morgen denn!" Selten wurde ein Liebesgeständnis auf der Bühne zarter, knapper und sinniger ausgedrückt. Hero verspricht damit keineswegs bereits das Letzte und Süßeste zu gewähren, was hätte dann der reizende Zwist um den Kuß noch für eine Bedeutung? Ihre Worte müssen so unschuldig genommen werden, als sie gemeint sind, nur im Vorübergehen an den Büschen jener Zunge, die „sandig sich ins Meer streckt", will sie hören, was der Jüngling spricht, nichts weiter. Erst mit dem lange verweigerten Kuß verfällt Hero völlig der Macht des Eros, wie Proserpina durch den Biß in den Granatapfel dem Hades zu eigen wird. In dieser ersten innigen Berührung sprühen Leanders Glutflammen auf sie hinüber. Sie flieht erschreckt, aber dieselbe heiße Glut brennt nun auch in ihr. Er hat das Weib in Hero aus dem Schlafe geküßt. In einer älteren Fassung hieß es: „Sie hält unter der Tür ein und bleibt gesenktes Hauptes stehen", während der Vorhang fällt. Nun flieht sie zwar aus dem Gemach, aber „leis auf den Zehen" nähern sich ihre Tritte wieder und beglückend beglückt wird sie in Leanders starke Arme sinken.

Unmöglich ist es, den bestrickenden Zauber dieser Turmszene

analysierend wiederzugeben, doch eben dieses Unübertreffliche des dritten Aktes wurde bei der Erstaufführung dem vierten und damit dem Erfolge des Ganzen gefährlich. Eine Steigerung der Wirkung ist da nicht mehr möglich, so wird man nur zu leicht ungerecht gegen die notwendige Handlungsarmut des Folgenden. Nannte Laube doch den vierten Aufzug eine „dramatische Steppe" und glaubte den Beifall dadurch zu sichern, daß er fast die Hälfte daraus wegstrich. Diese Tilgung wichtiger Szenen, eine jener Gewaltmaßregeln, wie der im Grunde wenig poetische Theaterpraktiker sie liebte, scheint uns nicht viel besser als Müllners berüchtigter Rat, den ersten Akt der „Sappho" fortzulassen. Hier ist einer der Fälle, wo theatralisch und dramatisch sich nicht decken. Mochte augenblickliche Bühnenwirkung diesem Akt mangeln, wir dürfen ihn mit Sauer als „Erweiterung und Bereicherung der Poesie" und fortschreitend als berechtigtes Hinausrücken allzu eng gezogener Schranken der dramatischen Kunstform bezeichnen. Zum Vergleich könnten wir uns neuerdings auf „Romeo und Julia" berufen, wo Graf Paris' Bewerbung und Julias Entschluß, den Bruder Lorenzo um Hilfe anzugehen, noch in den so ungemein bewegten dritten Akt fallen, während der vierte nichts enthält als die Vorbereitungen zu Julias Scheintod und die Wirkungen desselben auf ihre Umgebung. Daß der zweite und vierte Akt hauptsächlich Übergänge, seelische Umwandlungen, Entfaltung der früher schon angedeuteten Geschehnisse, Vorbereitung der nächsten Entscheidungen zu bringen habe, während die wuchtende Schwere der wichtigsten Aktionen besser den drei Hauptakten, in welchen die Handlung am lebendigsten pulsieren muß, aufgespart bleibe, war für das Drama der anerkannten Meister giltige Regel. Grillparzers Wagnis lag nicht darin allein. Sein vierter Akt (bei Shakespeare der kürzeste, hier der längste des Stückes) konnte nicht das nötige Verständnis finden, weil er ein gewichtiger Vorstoß nach jener realistischen Richtung des Schauspiels ist, die auch im Drama Seelenzustände in breiter Ausführlichkeit erörtert, auf psychologische Kleinmalerei ebensoviel Wert legt als auf brausend dahinstürmendes Geschehen, auf feine Charakterschilderung mindestens gleiches Gewicht wie auf bewegte Handlung. Grillparzer ging hier wieder durchaus eigene Bahnen, als viel mißkannter Vorläufer moderner Dichtungsweise, als originelle Poetenindividualität. Er schrieb am 20. April 1831 in sein Tagebuch: „Wenn die

Lösung gelang, war der Gewinn groß für die Poesie. Sie gelang nicht. Und doch! und doch! Wenn ich durch ein paar noch folgende gelungene Leistungen mich in der Zahl der bleibenden Dichter erhalten kann, möchte leicht eine Zeit kommen, wo man den Wert des wenn auch nur halb Erreichten in diesem vierten Akte einsehen dürfte." Bei der „Hero" wie beim „Treuen Diener" und der „Jüdin von Toledo" muß, je mehr neuere Kunstbetrachtung um sich greift, desto stärker die Bewunderung für den Mann wachsen, der zuerst vom Klassizismus ablenkend den noch unbetretenen Pfad zum Drama des Realismus, selbst in extremen Bestrebungen, zu bahnen suchte, zugleich das Wertvolle neuromantischer Darstellungsweise bereits verkörpert.

Grillparzer unternahm es, den durchaus veränderten Seelenzustand der Liebenden, statt ihn bloß flüchtig zu skizzieren, in liebevoller Detailarbeit auszuprägen. Dadurch erweist es sich, wie den beiden die ganze Welt versunken und einzig die Sehnsucht nach einander in ihnen lebt. Nur damit wird das Ganze glaublich, sowohl Heros anscheinende Lässigkeit als ihr tragischer Tod, der uns nun als unbedingte Notwendigkeit einleuchtet, weil der vierte Akt den Eindruck befestigt, ohne Leander sei ihr kein Tag länger denkbar. Der zum vollsten Leben erwachte Träumer geht so völlig in dem begeisternden jungen Glück auf, daß kein Gedanke für Naukleros bleibt. Der verlassene Freund fühlt dies zuerst, und bald „spricht die Tat", wenn Leander den lästigen Mahner mit gezücktem Schwerte bedroht, ähnlich wie Jason den Milo. Leander hat diese Freundschaft allerdings mehr geduldet als gehegt, indes bei Naukleros, einer der vollsten, rundesten Gestalten unter Grillparzers Schöpfungen, der anfänglichen Neugier, mit der er den so verschieden Gesinnten verwundert betrachtete, während der (fast dürfte man sagen) psychologischen Experimente mit dem liebescheuen Melancholiker, ein immer innigeres Gefühl unlöslichen Anteils erwuchs. Seine Zuneigung kleidet sich in das Gewand des Spottes, doch droht Gefahr, dann wird der fröhliche Gefährte zum ernst bedachten Mann. Er wie Janthe, auch der Tempelhüter, hätten nur zu leicht den Vertrauten der französischen Klassizität gleich werden können, hier sind sie fein ausgearbeitete, individuell bestimmte Gestalten, jede an und für sich interessant, der treue, brummig pflichteifrige Wächter, die harmlos kokette, oberflächliche Weiblichkeit. Mit echtem Schmerz, unbekümmert

um jede Gefahr, sucht Naukleros, als die Götter, auf die Leander baute, diesen in der höchsten Not verließen, den toten Freund. Dem „Schwimmer sel'ger Liebe" fiel trotzdem ein neidenswertes Los. Das Süßeste, was dies Leben ihm zu bieten vermochte, ward ihm und nun, die Brust noch von seliger Erinnerung geschwellt, nimmt ihn der Tod in blühender Jugendkraft dahin.

Anders Hero, die erst im Schmerz Entsühnung finden muß, ehe sie des Todes wert ist. Die Liebe trennte Leander von dem früheren Genossen, wie sie Hero zur neuen Freundin führt, dort löst, hier schlingt sie neue Bande, alles umgestaltend. Was Hero früher an Janthe schalt, zieht sie jetzt zu der Gespielin, fast wie Medea zu Peritta. Dadurch verstärkt sich der Verdacht des Oberpriesters. In jener Szene, in welcher die sonst so klare, verständige Hero ganz träumerisch hingenommen, in ihr Glück eingesponnen, unbedacht den Argwohn mehr herausfordert als meidet, muß er von überlegener Abweisung zu widerwilliger Erkenntnis langsam anschwellen, denn:

„Der Wahnsinn, der das kluge Weib befällt,
Tobt heft'ger als der Torheit wild'stes Rasen."

In diesem wichtigen Punkt, der eines der Hauptmotive unseres Dramas enthält, wirkt Hero als ein ins Weibliche gewandter König Alfonso.

Heros Ohm leidet meist unter falschem Vorurteil. Hätte er das Mädchen zum Gelübde überredet, dann würde er seinen Fehler an ihr und Leander strafen, er aber sprach: „Wüßt' ich sie schwach, noch jetzt entließ ich sie." Er vertritt ein an sich ebenso berechtigtes Prinzip als die Liebenden, Weltüberwindung statt Lebensgenuß. Um die geliebte Nichte, die unter seinen Augen aufwuchs, mag er bei ihrem Tode trauern. Schuld daran trägt er nicht mehr, als wer sonst durch Pflichterfüllung Pflichtvergessene vernichten muß. Nur im „Ottokar" braucht Grillparzer den Intriganten Zawisch, stets kommt er ohne Theaterbösewicht aus, ja ohne schlechten Charakter. Jaromir, Jason, Ottokar, selbst Otto sind im Kerne gut oder doch nicht übel angelegte Naturen, der Oberpriester tut, was seines Amtes. Zu Schluß erliegt er freilich einer leicht begreiflichen Schwäche, will er Heros Schuld aus Mitleid, entschiedener noch aus Familienstolz, ferner auch damit der Ruf des Heiligtums unangetastet bleibe, mit Schweigen decken. Vorher, wenn er die Lampe

nicht selbst ausbläst, sondern nur so rückt, daß „der Götter Sturm“ sie leicht verlöschen kann, tut er als Strenggläubiger, wie er soll. Sehr bedeutsam weist der szenisch höchst stimmungsvolle Aktschluß damit zugleich auf das verletzte Recht der Götter hin.

Kaum ahnt Hero die Möglichkeit des Schrecklichen, als ihr Vergehen wider die Himmlischen, dessen sie zuvor kaum gedachte, schwer auf dem bangen Busen lastet:

„Und manches, was nicht recht vielleicht und gut
Und ihnen nicht genehm, es sei verbessert.
Zum mindesten entschieden.“

Die letzte der drei Zeilen lautete ursprünglich: „Zeigt erst ein Mittel sich. Ich bin gewarnt“, dieser kurze Satz wurde ausgestrichen und zu „Mittel“ ergänzt: „das wohl die Zukunft lehrt“. Die drei Verszeilen sind aber erst am Rand statt der älteren Fassung hingesetzt, in der es hieß:

„In künft'ger Zeit will ich wohl klüger sein,
Nicht klüger nur, Janthe, besser auch.
In heut'ger Nacht ward manches Dunkle klar
Und schwere Nebel dieser letzten Tage,
In bittern Tropfen lösten sie sich auf.
Noch einmal soll er kommen — einmal — dann
Was dann geschieht, die Zukunft soll es weisen.“

So zeigt es sich, daß Grillparzer den Gedanken der Verschuldung, der ihm selbst wohl anfänglich nicht näher lag als der Hero des vierten Aktes, immer klarer herausarbeitet. Mit der letzten Fassung drängt Hero zum Eingeständnis. Es ist bloß eine von allen Menschen gern geübte Selbsttäuschung zur Selbstentschuldigung fügt sie jetzt noch „vielleicht“ hinzu, wo sie hofft, die Götter würden weglöschen, „was wir fehlten, ob wir uns versehn“. Aus Dankbarkeit will sie ihr Vergehen bekennen. Es ist zu spät. Die Götter straften schon. Nicht Sünde, aber Schuld lastet auf Hero, das bringt der letzte Akt wiederholt, in Andeutungen auch der vierte Aufzug zum Ausdruck. Grillparzer begründet ihr Los nicht nur, er beurteilt es auch. Pflicht und Wahrheit bleiben die Pfeiler seiner tief ernsten Lebensauffassung. In seiner ästhetischen Theorie soll die Kunst keinem moralischen Zweck huldigen, in seiner dramatischen Praxis ist erziehliche Absicht (wie bei Raimund) nicht zu verkennen, soviel Rankenwerk mit süß duftenden Blüten diese Säulen seines Denkens immer poetisch umkleidet und vielen ganz verdeckt.

Hier berührt die Liebestragödie sich mit dem Pflichtgedanken der voraufgegangenen historischen Dramen deutsam. Heros Gelübde war nicht unlösbar eng wie jenes einer Nonne, allein es mutet der, die es nichtig erklären will, die schwersten Demütigungen zu, ihr selbst und „all den Ihren". Dazu ist Hero zu sehr Aristokratin. Eine solche Höhe des Liebesopfers liegt ihr fern. „Das kann nicht sein mit Hero, fühlst du wohl". Ihr gebricht die Kraft zu rechtzeitigem Entschluß. Noch zu Beginn des fünften Aktes verheimlicht sie Janthen was geschehen. Selbst als sie die Leiche Leanders schon erblickte, unmittelbar nach der entsetzlichen Entdeckung, möchte Hero den unvermutet nahenden Ohm täuschen, den Schein wahren. Jetzt kann das Geständnis ihr Glück ja nicht mehr retten; so beschließt sie blitzrasch, instinktiv, in der Lüge zu verharren. Dieser Versuch, in einem solchen Augenblick zu heucheln, bis die Kraft versagt, zählt zu jenen naturalistisch herben Zügen, die Grillparzers Dichterpersönlichkeit eigen sind. Die Entschiedenheit versöhnt, mit welcher Hero, als der Priester alles weiß und ihr die Hand zur Rettung bietet, diese zurückstößt:

„Verschweigen ich, mein Glück und mein Verderben,
Und frevelnd unter Frevlern mich ergeh'n?
Ausschreien will ich's durch die weite Welt,
Was ich erlitt, was ich besaß, verloren,
Was mir gescheh'n und wie sie mich betrübt."

Die Vorwürfe, mit denen sie, wie später Janthe, dabei den Oberpriester überschüttet, sind subjektiv begründete, objektiv unzutreffende. Ihre Selbstverurteilung, zugleich den späten Wahrheitsmut, der verschmäht zu scheinen, was er nicht mehr ist, enthalten die Worte an Naukleros, der Ohm habe den Freund verderbt „und ich, die Priesterin, die Jungfrau — So? — Menanders Hero, ich". Darum ruft sie: „Der Mord ist stark und ich hab' ihn getötet". Fand sie zuvor den Mut des offenen Bekenntnisses, so konnte dies den Freund retten. Das Leitmotiv aller Dichtungen Grillparzers, Streben nach Glanz und Ruhm führe zum Unheil, klingt wieder an. Hero muß sich durch die Qualen bitterer Selbstvorwürfe von ihrer, dem Verlangen nach Behauptung äußeren Ansehens entsprungenen Schuld der Unwahrhaftigkeit läutern, ehe der Tod sie mild erlöst. Das Thema der Sappho wird zu einer neuen eigenartigen Wendung abgeändert: wer gleich Hero das Glück der Liebe

genießen will, daneben aber noch Gedanken für die Geltung vor der Welt bewahrt, wird schuldig an der Majestät der Leidenschaft. Doch mildert Grillparzer Heros Verhalten, indem er sie uns im vierten Akt so völlig hingenommen von ihren ungewohnt süßen Empfindungen zeigt, daß ihr der begangene und mit jedem Wort vermehrte Fehl gegen die Wahrhaftigkeit zunächst garnicht zum Bewußtsein kommt. Gleichwohl rächt sich dies an ihr, nicht daß sie der Macht des Eros erlag, nur daß sie es nicht zu gestehen wagte.

Die Rechte des Herzens rangen mit den Rechten der Götter und erwiesen sich stärker. Der Dichter steht mit seinem Fühlen auf Seite der Liebenden wider das unnatürliche Verlangen sich durch früh geleistete Gelöbnisse für immer zur Entsagung zu verpflichten. Die Leidenschaft ist mächtiger als die eingegangene Verpflichtnng, wie einer Naturgewalt verfallen Hero und Leander der Liebe. Die Natur selbst scheint in jener Liebesnacht an dem Bunde teilzunehmen, ein Fest mitzufeiern und doch verschlingt das Meer, das erst so friedlich ruhte, danach den mühevoll vergeblich ringenden Leander; die Natur vernichtet ihre Kinder, die blos taten, was sie lehrte. So breitet sich auch über dies in unvergänglichem Zauber der Sprache prangende Werk der Schleier der Wehmut darüber „daß dem Menschen nichts Vollkommnes wird", die echttragische Trauer, weil neben dem entzückenden Gipfel der schwindelnde Abgrund lauert und unvermeidlich zum Sturz in die Tiefe lockt. Die Natur erscheint nicht als freundliche Lenkerin und liebende Mutter, nein, tückisch, Gefahren jeder Art bergend, und der Mensch zagt schwach und klein mitten zwischen den allerorts dräuend aufgesperrten Todesrachen der übergewaltigen Naturkräfte, noch bedrängter durch die willkürlichen Satzungen und Streitigkeiten der eigenen Gattung. Gibt die höchste Leidenschaft ihm Mut, dann mag er für wenig Augenblicke allen Widerstand besiegen und höchste Wonnen ernten, allein nach kurzer Frist sinkt er als Opfer, weil es unmöglich blieb Glück und Pflicht in Einklang zu versetzen und auch die beseligendste Regung sich als feindlich gefährdende Macht entpuppt. Die blinden Naturgewalten locken unwiderstehlich an, soweit und weil die Menschen selbst ein Stück Natur sind, dann aber verderben sie, die ihnen trauten, sei es gleichgiltig, sei es höhnisch, wir wissen es nicht. So hold wie die Liebe scheint erst auch das Meer, in empörten Fluten versinken danach Verstand, Wille, Überlegung, Leben. In knapp zwei Tagen rollt

die Tragödie zweier Menschenleben ab, kaum gefunden wieder getrennt und erst im Tode vereinigt. Harte Buße für süße Vergehen, tötliches Erwachen aus seligem Rausch, und doch ein versöhnendes Schlußmoment, wenn die Liebenden durch ihr Ende die Schuld der Sterblichkeit zahlend sich zugleich von allen Schlacken eines Lebens reinen, dessen süßeste Schöne sie genossen. Dithyrambisches Jauchzen fröhlichster Lust, schneidender Jammer und bittersüße Wehmut klingen aus „Des Meeres und der Liebe Wellen".

IX.

Der Traum ein Leben.

Am 4. Oktober 1834 wurde das dramatische Märchen „Der Traum ein Leben" zum ersten Mal im Burgtheater mit starkem Erfolg gegeben. Löwe spielt den Rustan, Laroche den Zanga. Es war lange bekannt, daß der Plan in weit frühere Zeit fällt, der erste Akt schon kurz nach Vollendung der „Sappho" geschrieben und der größere Teil dieses Aktes 1821 als Fragment gedruckt wurde. Neuestens hat Stefan Hock eine verdienstvolle gründliche Untersuchung über das Stück mit Abdruck der Textvarianten veröffentlicht. Der erste Akt, in dem noch der Derwisch und sein Lied fehlten, entstand vom 21. September 1817 ab in kurzer Frist, eine ganz knappe erste Aufzeichnung von 5 Versen scheint einige Jahre früher (1813/4) zu fallen. Der Titel lautet zuerst „Traum und Wahrheit", wird aber gleich in „Des Lebens Schattenbilder" abgeändert. Beiläufig 1825 soll nach Hock der zweite Akt hinzugekommen, 1826 der dritte Akt begonnen sein, 1829 arbeitete Grillparzer am vierten Akt und Anfang 1831 konnte er das vielfach abgeänderte Stück Schreyvogel übergeben, dessen Beifall bekanntlich ausblieb. Im Januar 1833 wurde das Stück durch Bauernfeld dem neuen Leiter der Hofbühne Deinhardstein eingereicht, der erst von allen Regisseuren ein günstiges Gutachten einforderte, ehe er die Aufführung unternahm. Der oberste Leiter des Burgtheaters Graf Czernin wollte dem Stück nicht wohl, er sprach Grillparzer sogar den Geschmack ab! Grillparzer selbst erklärte, er habe durch eine wenig bedeutende Erzählung Voltaires die erste Anregung bekommen. Der Vergleich mit dem „Leben ein Traum" liegt auf der Hand. Hock, der noch eine lange Reihe möglicher oder wirklicher Einwirkungen anführt, hält mit v. Payer und Sauer Klingers Roman „Giafar" für eine besonders wichtige Quelle,

obschon nicht bewiesen ist, daß Grillparzer ihn damals las. Meine Hypothese „Giafar" habe auch den „Treuen Diener" beeinflußt, könnte der Annahme v. Payers zur Stütze gereichen. Für wichtiger als diese gewiß nicht zu unterschätzende äußere Quellenforschung gilt mir, was ich die innere Quellenforschung nennen möchte: jene Zeitereignisse oder Lebenserfahrungen, die innerlich verarbeitet Anlaß boten, den Stoff gerade in dieser Weise durchzuführen. Da will es scheinen, als sei dem Dichter aus Frankreich der innere wie der äußere Antrieb zur Gestaltung seines Werkes gekommen, als sei der gewaltige Eindruck des Weltherrschers Napoleon, durch andere Gedankenverknüpfungen hindurchgegangen, Anlaß zu unserem Rustan geworden, in dem freilich von der Persönlichkeit des Advokatensohnes aus Ajaccio nichts zurückblieb. Grillparzers Jugend fiel in die Zeit, in der jeder französische Soldat (nach jenem vielzitierten Ausspruch) den Marschallsstab im Tornister trug, auf den Thronen der ältesten Dynastien zu Paris, Madrid und Neapel wie im Haag und in Kassel Männer saßen, deren Herkunft in weitestem Abstand von ihrem Range lag; als er den ersten Akt unseres Dramas zu Ende brachte, bestieg eben der letzte aus dieser Schaar der Welteroberer, der einzige, dem das Glück treu blieb, Bernadotte den Königssitz Skandinaviens. Damals durfte jeder hoffen sich durch Schicksalsgunst und Abenteuerermut aus dem Staube zu erheben, sich schmeicheln, er sei aus dem Ton,

„Aus dem Glück die Männer bildet
Für den Purpur, für den Thron."

An seinem Bruder Karl besaß der Dichter vielleicht ein Vorbild verwandter Denkart. Aus solcher Entstehungszeit heraus ist das Drama eher richtig zu deuten.

Rustan wird nicht mitten in stiller Ruhe der öffentlichen Dinge von einem übermächtigen Verlangen nach Kämpfen und Taten zu unerhörtem Unternehmen fortgetrieben: die Welt ringsum ist in Aufruhr, der Krieg entbrannt und nichts gewiß, als daß reiche Beute dem winkt, der jetzt geschickt und rüstig zugreift. Auch jener Fürst von Samarkand, der Hilfe bedarf, bietet ein Beispiel solchen Wagens und Gelingens. Er „war, wie Ihr, des Dorfes Sohn". Nun pocht die Gefahr mit eherner Faust an die Pforten des Palastes und der Geängstigte späht nach einem Retter aus. Diese Zeitung dringt, auf Windesflügeln die Länder durcheilend, auch in das abgelegene

Tal „nah den Quellen des Wahia", wo Rustans frische Jugend blüht. Seine Brust schwellt jener Drang ins Ferne, der in dieser Lebensperiode fast jeden ergreift und ihn nach Ungeahntem sich sehnen, von weit Entlegenem träumen läßt. Wie viele halten sich als Jünglinge für kraftgeniale Naturen, denen es nur an Gelegenheit mangle, das Unerhörteste zu leisten. Glücklicherweise gibt es ja stets einige Feuerköpfe, die mit Fug die prometheische Macht in sich fühlen, die Menschheit umzuschaffen nach ihrem Bilde, die jener banalen Phrase: „Du wirst die Welt nicht ändern", kühn und trotzig den Fehderuf entgegenschleudern: „Ich kann die Welt ändern, denn ich will." Gehört aber Rustan zu diesen heroisch veranlagten Männern, die ihrem Dämon folgen durch Not und Tod, unerschütterlich und unbezwingbar? Wer den „Traum ein Leben" offenen Auges betrachtet, erblickt in dem Helden keine titanische, wider das Schicksal sich aufbäumende Natur. Der wackere Junge, in dem jagdfrohe Kraft rumort, ist in Gefahr, in künstlich gestachelter Überschätzung seines Selbst dem traurigsten Lose zu verfallen. Goethe hat ihn gekennzeichnet, den Typus jener ewig Unzufriedenen, die sich jeder Lage gewachsen glauben und mit dem Schicksal hadern, weil sie sich alles zutrauen, was andere leisten, in schwierige Situationen versetzt aber beschämt zurückstehen und erkennen müssen, wie die blos eingebildete Fähigkeit versagt. Für solche Halbnaturen ist es freilich am besten, sie kehren wie Rustan rechtzeitig um auf dem für sie zu steilen, dornigen Wege des Ruhmes und lassen sich an einem bescheideneren, ihren Anlagen entsprechenderen Lose genug sein.

Ein Jahr nach der „Ahnfrau" begonnen, weist „Der Traum ein Leben" schon in der Form, in der feuriger und eiliger strömenden, dem rascher hineilenden Fluß trochäischer Rhythmen angepaßten Rede, viel Ähnlichkeit mit dem älteren Werk auf. Gleich diesem bleibt er von dem äußeren Apparat der Räuber- und Märchenstücke des Leopoldstädter Theaters beeinflußt. Hier wie dort bietet der Poet ein ahnungsreiches, von der Geisterstimmung des Überirdischen durchwehtes Abbild des Menschenlebens als tiefernste Warnung vor den verhängnisschweren Überreizungen egoistischen Strebens. Jaromir und Rustan sind Vertreter der Ich-Sucht, wie Jason, Ottokar, Otto von Meran, beide jedoch keine konsequenten Selbstsüchtigen, sondern Frevler ebenso sehr durch den Drang der Umstände als durch eigene Schuld. Geistige Verwandtschaft besteht zwischen ihnen, indes mehr

eine solche von Vettern als von Brüdern. Auch Mirza und Bertha ähneln sich in vielem, beide nachgiebige, weiche Naturen, Märtyrerinnen der Liebe, als deren Motto Mirzas Worte taugen:

„Trage, wunder Busen, trage,
Bist des Tragens ja gewohnt!"

Nur dann hat Mirza Widerspruchskraft, wenn es den wilden Jäger dem Vater gegenüber zu verteidigen gilt. Mit reizvoller, realistischer Frische zeigt sich beim Abendessen ihr Bestreben den Zusammenstoß der beiden Männer hintanzuhalten. In seiner milden, abgewogenen Weisheit bei mangelnder Festigkeit des Entschlusses mahnt Massud an den Grafen Borotin. Er und sein Kind sind orientalisch passive Charaktere; in dieser Umgebung lernte Rustan nicht nach Macht und Ehren hungern. Der Durst nach Ruhm und Größe wurde erst so brennend, seit der unbeschäftigte Jüngling im Umgang mit dem Negersklaven Zanga derlei Ideen förmlich suggeriert erhielt, allerdings als ein sehr empfängliches Medium. Der Wille zum Leben mußte bei dem heranwachsenden Jäger stärker sein als bei dem alternden Landwirt und seiner sanften Tochter. Abenteuerlust ist die naturgemäße Art, in der Jugenddrang sich äußert, bei Rustan wie bei Jason. Wäre Massud ein kluger Taktiker, so verweigerte er früher schon Mirza dem Werbenden, dann würde Rustan das Mädchen um so eifriger begehren.

Zanga hat kein Vorbild in der „Ahnfrau" aufzuweisen. Er ist das Widerspiel eines bei Grillparzer oft variierten Typus; dem Kastellan Borotins, Rhamnes, Gora, Ottokars Kanzler, Bancban, dem Tempelhüter von Sestos, dem Küchenjungen Leon tritt hier der ungetreue Diener seines Herrn gegenüber, den eigenen Vorteil allein im Auge. Zangas Bedeutung für Rustan entspricht beiläufig der Mephistos für Faust. Wie Mephistopheles zugleich einen nach außen projizierten Teil von Fausts eigenem Wesen darstellt, kann Zangas Einwirkung auf seinen jungen Gebieter nur darum so stark werden, weil eine verwandte Saite in Rustans Innern von vornherein Widerhall tönte. Mephisto und der Mohr Hassan gaben ihm manches Erbstück mit auf den Weg, doch steht Zanga als eigengearteter Dritter, nicht als bloße Kopie hinter ihnen. Den humorvollen Ton schlugen bereits Shakespeares unvergleichliche Schurken, zumal Jago an. Bissig-humoristisch zeigt sich Zawisch. Der Bösewicht des Traumes, der sich schließlich als Sendling der Unterwelt

enthüllt, und der Haussklave Zanga sind ebenso auseinanderzuhalten wie der Traum-Rustan und der Geliebte Mirzas. Den hörigen Knecht treibt lediglich ein Verlangen, das nach Freiheit; darum nährt er den Hang Rustans zu Träumen künftigen Glanzes, denn mit dem Herrn hebt sich der Diener. Als Krieger in Gefangenschaft geraten, wurde Zanga in die Sklaverei verkauft; das verbittert und macht in der Wahl der Mittel zur Wiedererlangung der Freiheit nicht allzu ängstlich. Auch Zanga (wie Jaromirs Genossen) ist einer, den man verrucht nennt, weil er wagt dort zurückzuschlagen, wo auf ihn das Schicksal schlug. Vermutlich hätte der wirkliche Zanga sich bei gleichen Anlässen ähnlich benommen wie sein Schattenbild im Traum. Er wäre dabei berechtigt die Hälfte seiner Schuld den Verhältnissen zur Last zu legen, die bekanntlich den Menschen bestimmen, jene wenigen willensstarke Naturen ausgenommen, die umgekehrt ihrerseits die Verhältnisse bestimmen. Charakteristisch genug wird der unzufriedene Aufwiegler, sobald Massud ihm freiwillig ein bescheidenes Glück einräumt, zum stillvergnügten Bürger, der mit dem frommen Einsiedler Flöte blasend sich ergeht. Der sicherste Weg die unteren Schichten von Gewaltsamkeiten und Übeltaten abzuhalten, besteht in solchen Verbesserungen ihrer Lage, daß ihnen das Leben erträglich, die allmähliche Durchführung ihrer Wünsche ohne Blutvergießen möglich erscheint: dieser einfache Satz enthält die Quintessenz aller sozialpolitischen Weisheit; ihn illustriert Zangas Wandlung. Talleyrand sagte: „Mit Bajonetten kann man alles machen bis auf eines, man kann sich nicht auf sie setzen". Die Unmöglichkeit, eine Herrschaft dauernd auf Niederhaltung aller Unzufriedenen durch Waffengewalt und ein ausgebreitetes Heer von Spionen zu stützen, erfährt Rustan als Fürst zur Genüge. Seine Worte:

„In dem Innern eurer Häuser
Lauern meine wachen Späher,
Was ihr noch so leis gesprochen,
Reicht von fern bis an mein Ohr,"

klingen übrigens, als redete er von dem rings mit Polizeispitzeln übersäten Österreich jener Tage, von welchem Anastasius Grüns „Naderer da!" eine so anschauliche Schilderung gibt. Rustan hatte am Beginn seiner Bahn die Freiheit begeistert gepriesen, „alles Großen Wieg' und Thron" genannt. Er, der den Ruf zu hören

glaubte: „Starker, nimm dich an der Schwachen,“ verwendet sehr bald seine Macht einzig zu ihrer Unterdrückung. Derlei Entwicklungen bringt das Leben oft, Rustans Gesinnungswechsel hat tiefer liegende, mit seiner Wesensart innig verknüpfte Gründe.

Sein Tatendurst war nicht das unabweisbare Streben einer ungewöhnlichen, ihre Umgebung weit überragenden Natur, nur jugendlicher Hang zum Abenteuerlichen. Er paßt sehr wohl für Massuds Hütte. Sein überschüssiger Drang nach Kraftbetätigung würde in den Freuden der Jagd hinreichend Ableitung finden. Sonst möchte ihn auch der Traum nicht abhalten, der lediglich zeigt, daß ohne außerordentliche Fähigkeiten (dem Traum-Rustan jedoch schlägt alles fehl, er ist ein Meister Ungeschickt ohne Funken genialen Scharfblicks oder besonderer Energie) auf geradem Wege kein Emporkommen möglich ist und daß die krummen sich früher oder später rächen. Eine vom Feuer der Tatkraft durchglühte Natur würde jenen Traum gleichfalls als dunkle Warnung erfassen, doch mit dem stillen Gelöbnis, eingedenk dieser eindrucksvollen Mahnung, nur der eigenen Kraft und ehrlichen Mitteln zu vertrauen, getrost ausziehen, dankbar für dies Gaukelbild, das gelehrt, was es zu meiden gelte. So handelt der Barmecide Giafar, als er aus dem Traum erwachte, der ihn auf den verschiedensten Lebensschauplätzen straucheln ließ. Rustan ist keine solche Natur, er sollte es nach dem Willen des Dichters gar nicht sein; wer dies übersieht, muß den Sinn des Werkes mißdeuten. Sein Reiseplan ist bloß eine bunte Möglichkeit, an der er sich gern ergötzt, deren Durchführung jedoch ohne Zangas beharrliches Drängen vermutlich ohnedies unterbliebe. Rustan bietet das psychologisch interessante Schauspiel, wie ursprünglich vorhandene kriegerische Neigungen (ererbt vom Vater und Großvater) unter den Einwirkungen einer tatenscheuen, sanftgemuten Erziehung und Umgebung zu schwächlicher Untätigkeit degenerieren, sodaß im Zwiespalt später Anstachelung und angewöhnter Übung nach kurzem Schwanken ein Traumbild genügt, um zu stilleren Gesinnungen zurückzuführen. Auch einen entschlossenen Ehrgeizigen ohne sittliche Bedenken würde jener Traum keinen Tag abhalten. Er möchte daraus nur die Lehre ziehen, auf dem Pfade des Frevels führe bloß rücksichtsloseste Unbedenklichkeit aufwärts, jede Schonung sei ein Fehler. Als einen Menschen, dem die Kraft des Entschlusses fehlt, stellt Grillparzer seinen Rustan im friedlichen Tal wie am Königshof dar. Der

schwarze Begleiter reizt den halb widerwillig horchenden Gebieter auf. Seine Absicht, sofort zu reisen, wird lediglich durch Zangas schlau wiederholte Erzählung vom Spott Osmins plötzlich provoziert. Nach Art jener schwachen Naturen, die es lieben, rasch die Brücken hinter sich zu verbrennen, um zum Standhalten gezwungen zu sein, redet sich Rustan dann zwar in zornige Entrüstung hinein, allein kaum sind Massud, Mirza und der aufhetzende Neger fort, so sind die Bedenken schon da. Er möchte und möchte auch nicht, er muß sich den vermeintlich felsenfesten Entschluß erst von neuem abringen („Es pocht doch ängstlich! Sie ist gar zu lieb und gut! Ob auch — fort! — Ich bin erhört.") Je nach dem Ausgang seines Unternehmens, meint er sogar, wolle er „wieder eure Hütte teilen, oder ihr mit mir mein Glück" und noch der Traum-Rustan will knapp vor dem Mord an dem Mann im braunen Mantel heimkehren „in der Nahverwandten Mitte". Ein zu kühnem Streben wahrhaft Berufener könnte nie die Absicht hegen, falls die Sache fehlschlüge, ruhig wieder die Heimat aufzusuchen. Sein Wahlspruch müßte stets der jener spartanischen Mutter bei Übergabe des Schildes an ihren Sohn sein: „Mit ihm oder auf ihm." Das fühlt auch Rustan und rafft sich, als ihm Mirzas Hand angeboten wird, zu dem Ruf auf: „Niemals oder deiner wert." Libussa hält sich gleichfalls die Rückkehr offen, als sie die Krone annimmt, doch ihr wird die Herrschaft aufgedrängt, die Rustan erobern will.

Der Traum-Rustan versucht wenigstens einen gewissen Grad von Verbrechergröße zu erlangen, aber er bleibt stets zagend auf halbem Wege stehen und wird mehr von den Ereignissen gestoßen, als daß er nach eigenem Ermessen handelte. Das Eintreten des Traumes deutete Grillparzer für ein poetisch gestimmtes Publikum kenntlich genug an. Laubes Ansicht, die Zuschauer sollten bis zum letzten Akt überzeugt sein, sie hätten wirkliches Leben vor sich und erst bei Rustans Worten: „Horch, es schlägt! — Drei Uhr vor Tage" dahinterkommen, all dies sei nur Traum, ist, wie auch Bulthaupt betont, unhaltbar. Schon Massuds Mahnung, die Nacht zwischen die letzte Entscheidung zu legen, weckt die Aufmerksamkeit, „was in dem Schlaf für Träume kommen mögen". Das Auftauchen der Genien am Schluß des Aktes, hierauf das Sichtbarwerden in der Schlange jener Gegend, in der wir Rustan im folgenden Aufzug wirklich sehen, legt die Idee, was nun folge sei

nur Traum, nahe genug. Dies prosaisch geradehin auszusprechen, hütete sich der Poet, aber an mannigfachen ahnungsreichen Andeutungen gebricht es nachher in den Traum-Akten nicht. Auch verstand Grillparzer es mit unübertrefflichem Geschick, den Charakter einer Traumhandlung festzuhalten, vor allem das Buntbewegte, Überstürzte des Schlafgesichts, was er als echter Theaterdichter, der weiß, daß der Poet durch sinnliche Zeichen wirken muß, schon durch das farbige Gewand des Traum-Genius andeutete. Im einzelnen hat Hock dies gut ausgeführt. Traumhaft unbestimmt, wenig individuell sind deshalb absichtlich der König, Gülnare, der Mann vom Felsen gehalten. Realistische Charakterzeichnung wäre da keineswegs berechtigt, der Dichter mußte auf scharfe Ausprägung dieser Schattenwelt verzichten. Dabei wird jeder den unheimlichen Eindruck des blassen Felsenmannes, des stummen Kaleb, der widerlichen Alten spüren. Grillparzer löst das Problem, die Figuren zugleich als Traumschemen und doch dramatisch wirksam zu gestalten.

Den Stummen, der in verzweifelter Situation durch eine gewaltsame Anstrengung die Sprache gewinnt, nahm Grillparzer aus dem Plan zum „Krösus" hinüber, wo die Überlieferung benutzt werden sollte, daß der Sohn des Lyderkönigs die Sprache erlangt, um den am Leben bedrohten Vater zu retten. Auch der Rücktritt des Krösus sollte der Umkehr Rustans zu Schluß gleichen, Kaleb wuchs bei Ausgestaltung des Planes ebenso wie sein Sohn, der verbannte Mann vom Felsen, dessen brauner Mantel eine verwandte Rolle spielt, wie sie dem „Purpurmantel" in einem unausgeführten Entwurf zugedacht war. Zweimal ist Rustan während des Traumes nicht auf der Szene, beidemal (gegen Ende des zweiten und zu Beginn des dritten Aktes) Zanga allein. Einstimmig tadelt man den längeren Monolog des Zanga — die erstere, kürzere Stelle wurde meist übersehen — als aus dem Traum herausfallend, da man im Traum stets anwesend sei. Hock hilft sich am besten, indem er „einen Anhauch romantischer Ironie" in diesem prologähnlich referierenden Monolog als Absicht Grillparzers auffaßt. Keinesfalls darf man annehmen, Grillparzer habe da einen Flüchtigkeitsfehler begangen, vergessen, daß er einen Traum dramatisiere. Aus eigener Erfahrung kenne ich Träume, in denen, obschon nur selten und nur für kurze Zeit, der Träumende sich nicht auf der Traumszene befand. Naturalistisch getreu will Grillparzers Traum

überhaupt nicht sein, sonst müßte er weit wirrer, abspringender, toller werden als die Bühne verträgt. Das Romantische dominiert. Das Unbestimmte, Schwankende ist gewollt. Vollkommen klar sollte der Zuschauer sich bis zum vierten Akt nie sein, ob er Traum oder Wahrheit vor sich habe; erst von der Stelle an, wo Rustan die Uhr schlagen hört und in einer Dienerin Muhme Mirza zu erkennen glaubt, wurde es, wie beabsichtigt, offenkundig, es sei Traum, was bis dahin nur Ahnung war. Gülnare steht dabei auf der Szene, schon darum darf nicht dieselbe Darstellerin beide Mädchenrollen geben. Die Königstochter war anfangs weit spröder und hochmütiger angelegt. Noch jetzt schickt sie den Kämmerer, dem Rustan „Halt" gebietet, mit autokratisch-stolzem „Ich sprach" zu Kaleb, wie König Ahasver mit dem gleichen „Ich sprach" jeden Widerspruch abschneidet.

Rustans Schwächlichkeit wird unwiderlegbar klar, wenn er stets von Zanga gegängelt zu keiner Tat selbst den Entschluß faßt, aber auch nie Kraft besitzt, den Lockungen des Versuchers zu widerstehen. Ihm wohnt nicht hinlängliches Selbstvertrauen inne, um trotz niederer Abkunft des Emporgelangens gewiß zu sein. Darum geht er unbedenklich auf den Vorschlag des Schwarzen ein, sich fälschlich höhere Abstammung beizulegen. Diesen ersten Schritt getan willigt er nach kurzem Sträuben auch in den frecheren Betrug, sich „mit fremder Tat zu schmücken" und sinkt nun unaufhaltsam innerlich immer tiefer, während er äußerlich immer höher steigt. Der Mord des Mannes vom Felsen zieht die Vernichtung des Königs mit Notwendigkeit nach sich. „Willst du den Preis der Schandtat nicht verlieren, dreist mußt du sie behaupten und vollführen," diese Worte Leicesters, einer ebenso problematischen Natur, werden auch Rustans Leitmotiv. Zu jedem Verbrechen scheint er gezwungen, will er nicht den ersten Betrug aufdecken. Schließlich muß er gleich Macbeth in Blut waten, um die usurpierte Herrschaft zu behaupten.

Der Traumcharakter bleibt stets gewahrt. Der Mann vom Felsen ähnelt Osmin. Höhnend wiederholt er die Worte des Königs, die er nicht gehört haben kann. Sterbend ruft er: „Rustan! Mirza!" Der Fürst gleicht für Rustan seinem Pflegevater Massud, Gülnare erinnert ihn an Mirza, der alte Kaleb an den greisen Eremiten. Die Figuren des Traumes und die Menschen des Wachens gleichen sich, aber sie decken sich nicht. Es ist natürlich,

daß Rustan für die Traumgestalten das Erfahrungsmaterial verwendet, das die Wirklichkeit ihm bot, allein er kennt doch weit mehr Personen als die im Stück Erwähnten und ist an sich nicht phantasielos. Er träumt, wie ein Dichter schafft, Züge der Wirklichkeit benutzend, die er neu und eigenartig kombiniert. Es ist daher falsch, wenn neuestens empfohlen wurde, Massud und den König, Mirza und Gülnare von denselben Darstellern spielen zu lassen. Während der König die Bittschrift liest, tauchen Bilder auf der Zeltwand auf. Phantastisch, ja übernatürlich greift hier die gespenstige Alte mit dem Gifttrank ein. Ohne wilde Kraft zum Schlimmen und starken Mut zur Sünde möchte Rustan „wohl den Trank, aber auch daß man dich zwänge“. Die Hexe bedeutet die oft lockend sich anbietende Gelegenheit zu korruptem Verfahren, deren sich mancher so gut wie Rustan bedient, was späterhin schmählich ans Licht kommen mag.

Der Giftmörder Rustan verliert sogar das einzige, was ihn früher auszeichnete, den persönlichen Mut. Als er sich verraten wähnt, befiehlt er dem Genossen seiner Taten, ihn, sollte wirklich alles unrettbar verloren sein, von rückwärts zu erstechen. Wider Erwarten gerettet, läßt ihn ein letzter Schimmer von Edelmut das Leben des fälschlich beschuldigten Kaleb schonen. Damit erhält er sich selber das Gericht. Er vermag weder Freveltaten zu meiden, noch sie mit grandioser Gewissenlosigkeit unbeirrt im rechten Moment völlig durchzuführen. Wenn es zu spät, will er darauf doch den Tod des Alten, ja kann ihm dadurch Rettung werden, dann ist er bereit, Zanga zu opfern. Nicht einmal die Treue des Verbrechers für seinen Mitschuldigen, die nach des Banditen Angelo Zusicherung fester beobachtet wird als „unter den sogenannten ehrlichen Leuten Mode sein mag“, bewahrt der klägliche Held. Verläßt der Neger ihn schließlich in der äußersten Not, so vergilt er bloß Gleiches mit Gleichem. Der Traum-Rustan leistete nichts selbst. Er will „mit andrer Taten prahlen, mit fremdem Golde zahlen“. Sein Wurf nach der Schlange schoß vorbei, beim Angriff stürzte er mit dem Roß und seine Krieger siegten ohne ihn, nicht einmal in der auf Schleichwegen errungenen Gewalt weiß er sich zu behaupten. Er verschmäht die gehässigsten, schlimmsten Mittel nicht, aber, wie Zanga mit Recht höhnt, „nicht weil's Frevel, weil's gefährlich“ zaudert er bei ihrer Anwendung „mit ärmlich halbem Mute“. Der Rustan des Traumes bietet ein höchst unerquickliches Bild. Befreit atmet

auch der Zuschauer auf, wenn der wüste Spuk zu Ende und der Erwachte sich schaudernd von dem Phantom seiner selbst abwendet.

Gern und willig kehrt Rustan nun zur Niedrigkeit. Er lernte in diesen fürchterlichen Gesichten, wie irrig seine Meinung gewesen, was ein andrer imstande sei, das vermöge auch er. Wie bei Raimund (in „Alpenkönig und Menschenfeind") Rappelkopf von Astragalus dadurch geheilt wird, daß er sich selbst zusehen kann und sich nun nicht mehr gefällt, so bot Rustan diese Nachtphantasie Gelegenheit zur Selbstspiegelung und damit zum Klarwerden über sich selbst. Könnten diese beiden Erziehungsexperimente verallgemeinert werden, wie sehr würden die meisten Ursache erhalten, über sich zu staunen und sich zu ändern. Der Traum rettet Rustan vor jenem Größenwahn, der fest überzeugt gleichfalls leisten zu können, was Tüchtigere getan, sich Aufgaben unterzieht, denen er nicht gewachsen ist, und, um sich in der gewählten falschen Position zu behaupten, immer stärker gedrängt wird, zu Mitteln zu greifen, die er selbst früher verworfen hätte. Gegen den ungemessenen Ehrgeiz bei beschränkter Kraft richtet sich die Tendenz des Stückes. Sie wird gründlich mißverstanden, sobald man darin eine Abmahnung von jedem Eingreifen in die Weltgeschicke überhaupt erblickt. Wen nur die Ruhmsucht lockt, der opfert schließlich sein Eigenstes und Bestes, so viel oder wenig es sei, der Ehr' und Herrlichkeit der Welt, die dem Poeten des Erstrebens nicht wert scheint. Davor warnt dies Drama, zugleich mit der von Zanga ausgesprochenen Erinnerung bei jedem Tun den Anfang reif zu bedenken. Der Traum-Rustan faßt den Sinn der Lehre so wenig, daß er gleich darauf mit einer Lüge die neue Bahn einweiht. „Wir sind Kinder unsrer Taten" ruft er und — eignet sich zugleich fremdes Verdienst an. Die Wahrheit des Spruches erfüllt sich ironisch an ihm, denn dieser Trug verstrickt ihn in jene Kette von Freveln, die ihn schließlich erwürgt.

„Glück und Unrecht? Luft'ger Wahn!
Rühm' dich deß, was du getan,"

spricht der bleiche Schütze vom Felsen, Rustan aber möchte die glänzenden Früchte genießen, die ein Stärkerer vom Baume geschüttelt. Der Traum beweist bloß, daß die Sucht, um jeden Preis zu steigen, zum moralischen Ruin führt und daß Schuld fortzeugend neue Schuld gebären muß. Rustans Traum leitet diesen zur Erkenntnis, der Keim dessen, „was jetzt verscheucht der Morgen", sei

tatsächlich in seiner Brust verborgen gelegen, was er geschaut, hätte sich wirklich so vollziehen können. Vor dem Antrieb zum Bösen fliehend, entsagt er den Hirngespinsten von Macht und Größe, um das seinem Wesen weit angemessenere Glück an Mirzas Seite zu erfassen. Für Rustan muß „des Innern stiller Frieden und die schuldbefreite Brust“ als Höchstes gelten, weil er die Warnung des wohlmeinenden Klausners überhörend die Liebe, die er fühlte, opfern, das Gute, das er tun konnte, nicht üben wollte, um den Schatten unter des Lebens Gütern nachzujagen. Wir Neueren fühlen uns hier besonders stark an Peer Gynt gemahnt, den die Gedanken, die er nicht gedacht, die Taten, die er nicht vollbracht, die Lieder, die er nicht gesungen, die Worte, die er nicht gesprochen, die Tränen, die er nicht geweint, im Alter verfolgen. Nahen vielleicht bald feindliche Scharen, dann wird der geheilte Rustan kühn zu den Waffen greifen und für den Schutz der Heimat sich als rechter Mann mutig bewähren. Er ist ein Jason, der vor der Ausfahrt nach dem goldenen Vließ umkehrend zu seiner Kreusa flüchtet.

Damit ist nicht jede Tat als solche verurteilt. Denen, die nach Glück als Lebensgenuß trachten, predigt Grillparzer eine Philosophie der Entsagung, die in weiser Selbstbeschränkung das rechte Glück viel sicherer findet. Sie warnt er vor der Sucht nach Auszeichnungen und Ehren, ihren wilden Wünschen setzt er die Bitte um ein einfach Herz und einen schlichten Sinn entgegen. Wer aber nicht den Erfolg seines Ich, sondern den Sieg einer Idee, einer Sache herbeisehnt, den wird „Der Traum ein Leben“ nicht abschrecken und auf den war es auch gar nicht abgezielt. Die Lehre gilt nur denen, welchen die Teilnahme an den großen, weltbewegenden Fragen bloß als Vorwand zur Förderung egoistischer Ziele dient, die (genau wie Rustan und Zanga im Streite zwischen dem Fürsten von Samarkand und dem Khan von Tiflis) nicht einer mächtigen Überzeugung folgen, sondern nach kühler Überlegung jener Fahne sich anschließen, unter der ihrem persönlichen Vorteil bessere Aussichten winken. Der Rustan des Traumes ist jeder idealeren Gesinnung bar, er bereichert die Galerie der Herrscher, wie sie nicht sein sollen, um ein neues Porträt. Zeichnete der Dichter in Rudolf von Habsburg den zur Macht erhöhten, weil höchster Ehren würdigen Helden, im Gegensatz zu einem übermütigen Gottesgnadentum, so wurde hier das Kehrbild des herrschgierigen, gewissenlosen Emporkömmlings

in grellen Farben ausgemalt. Den rein egoistischen Ehrgeiz, eine Krankheit des Jahrhunderts, deckt Grillparzer in seiner erbarmungswürdigen Blöße bei einer mäßig begabten Natur auf, die nicht in der Größe ihrer Fehler zugleich ihre Entschuldigung ansprechen kann. Rustan ist ein Typus aus der noch nicht überwundenen Zeit, welche in der Vereinzelung des Menschen und schrankenlosem Wettkampf aller das Heil für die Individualität wie für die Gesamtheit entsprießen sehen wollte. Eine Warnung vor jenem Individualismus, dessen Jünger in der Regel wie Rustan sehr bald bei diesem Ringen die Ideale als unnütze Belastung fortwerfen, um mit allen Mitteln selbstischen Zielen zuzudrängen. Die Größe hielt Grillparzer freilich für gefährlich, weil sie gar zu leicht in Mißachtung des Rechtes der Kleineren ausartet, den Ruhm für ein eitles Spiel, jedoch Rühmenswertes zu schaffen, nicht um des Ruhmes, nein, um des Werkes willen, schien dem Bildner eines Rudolf, eines Leon des höchsten Preises wert. Wohl neigte er in seinem eigenen Verhalten mehr zu einem trübgestimmten Quietismus, aber er blieb weit davon entfernt, diesen ihm aufgedrängten Zustand in seinen Dramen als Muster hinzustellen. Warnt doch auch der Oheim Heros davor „am Anfang einer Bahn das Ziel so nah, so ärmlich nahe sich das Ziel zu setzen“. Grillparzer bekämpft den Ehrgeiz der Person. Er fordert Wahrhaftigkeit der Gedanken und Edelmut der Taten. Die echte Größe ruht ihm in schlichter, treuer Pflichterfüllung. Diesen Grundgedanken verkörpert negativ „Der Traum ein Leben“, positiv „Weh dem, der lügt“.

X.

Weh dem, der lügt.

Mit schwarzen Lettern steht der 6. März 1838 für immer in Wiens Theatergeschichte verzeichnet und nur mit Beschämung können wir dieser Sünde der Väter gedenken. Unter den vielen Kränkungn, welche ein Leben voll Enttäuschungen unserem Dichter bereitete, empfand er den entschiedenen Mißerfolg seines Lustspiels „Weh dem, der lügt" lange am schmerzlichsten. Erst mehr als vierzig Jahre später unternahm Dingelstedt, was Laube nicht gewagt: das verfehmte Stück dem Burgtheaterrepertoire wieder einzufügen. Am 29. November 1879 krönte glänzendes Gelingen sein Wagnis; bis Schluß des nächsten Jahres wurden 20 Wiederholungen nötig. Alle angesehenen deutschen Bühnen folgten mit gleichem Glück. Man hat sich gewöhnt, jene erste Ablehnung zum großen Teil der angeblich irreführenden Titelbezeichnung Lustspiel zuzuschreiben, besonders Laube plädierte stets für die Umtaufe zum Schauspiel. Wer aber drei echte Schauspiele „Iphigenie auf Tauris", „Wilhelm Tell", den „Prinzen von Homburg" und drei echte Lustspiele „Was ihr wollt", „Minna von Barnhelm", den „Zerbrochenen Krug" einander gegenüberstellt, wird nicht zweifeln können, wo „Weh dem, der lügt" einzureihen sei. Gerade weil Grillparzers Werk dem Ideal des Lustspiels, der Durchführung einer ernsten Idee in humoristischer Form, weit näher kam als der harmlose Unsinn, der unter der erschlichenen Flagge des Lustspiels bei uns heute noch wie immer den Spießbürger entzückt, weckte es abgeneigtes Staunen. Entscheidend war, wenn der Wiener Tradition, die glaubwürdig genug scheint, halbwegs zu trauen ist, die Entrüstung der adeligen Logenbesucher. „Weh dem, der lügt" wirkt als demokratisches Werk, die blutigste, am ärgsten ins Fleisch schneidende Satire wider die Aristokratie und

ihre damals noch weit drückenderen Vorrechte, die bisdahin auf das Burgtheater gelangt war. Dieser oppositionelle Zug, schon in mehreren älteren Dramen Grillparzers bemerkbar, tritt in seinem Lustspiel scharf hervor. „Monsieur le président ne veut pas, qu'on le joue!“ soll es in Paris geheißen haben, als die Aufführung des „Tartuffe“ behindert wurde; auch der österreichische Adel jener Tage wollte nicht, daß man ihn spiele.

Die äußere Quellenforschung weist hier wie beim „Traum ein Leben“ nach Frankreich, auf die 1823 gelesene Chronik des Gregor von Tours, ebenso die innere. Kaiser Franz' Tod hatte zwar die gehoffte Änderung nicht gebracht, doch seit der Julirevolution regte es sich allerorten. Die niederdrückende Hoffnungslosigkeit schwand immer mehr, und die Gegner des Absolutismus erwarteten zuversichtlicher den unvermeidlichen Zusammenbruch der patriarchalischen Willkürherrschaft. 1836 unternahm Grillparzer jene große Reise nach Paris und London, welche seinem patriotischen Herzen leidvoll den jämmerlichen Abstand des Staates Metternichs und Sedlnitzkys von dem freien öffentlichen Leben und wachsenden Selbstgefühl in Westeuropa klarer als je in unmittelbarster Anschaulichkeit vor die Seele führte. Zugleich muß an Stelle der heimischen Verzagtheit eine ingrimmige Rebellenstimmung über ihn gekommen sein. Dem Adler, der sich dem engen Käfig entronnen im Blauen wiegte, wuchsen die sorglich beschnittenen Klauen rasch nach. Obzwar die Reise selbst ihn meist mißmutig zeigte und der unerfreuliche Empfang in der Heimat — der Wahnsinn seines Bruders Karl, der ihn zudem noch mit der Sorge für dessen Familie belastete, sowie Ferdinand Raimunds fast gleichzeitig erfolgendes tragisches Ende — seiner selbstquälerischen Melancholie ergiebigste Nahrung zuführte, war die Nachwirkung des Geschauten doch lebhaft. Die Frucht dieser angeregten, der Poesie förderlicheren Stimmung war die Aufnahme des alten Planes zu „Weh dem, der lügt“ und die rasche Ausführung des Werkes, das am 30. Mai 1837 beendet wurde. Da verkündet der Dichter, der im Westen den Glauben an den Fortschritt der Menschheit und den Segen einer freiheitlichen Entwicklung zurückgewonnen, eine Philosophie der mutvollen Tat, des lebensfreudigen Zugreifens und entschlossenen Eingreifens. Hierin liegt die große, noch unterschätzte Bedeutung von „Weh dem, der lügt“. Heiterer Lebensmut und selbstloser Sinn, in Leon vereint,

triumphieren in diesem Lustspiel über alle Hindernisse und Widerwärtigkeiten. Und dies Werk unterlag, woran die Besetzung der Edrita mit Julie Gley-Rettich, des Leon mit Löwe nicht unbeteiligt war. Selbst Bauernfeld und Feuchtersleben, denen der Dichter am 25. Juni 1837 das Stück vorlas, das „noch teilweise Skizze" war, hatten übrigens bei allem Lob im einzelnen die Aufführung widerraten. Die schroffe Ablehnung schien ihnen recht zu geben. Grillparzer behielt den Glauben an sein Schmerzenskind, aber er zog sich noch menschenscheuer als sonst von jedem literarischen Umgang zurück und wurde der alte schwermütige Grübler.

Es scheint förmlich, als hätte der Dichter seinen früheren Warnungen vor abenteuerlichem Streben ins Weite ein recht energisches Selbstdementi geben wollen. Richtiger ausgedrückt, er tat dar, wie gründlich ihn die Annahme mißkenne, er verwerfe jedes Hinausstreben über enge Schranken schon als solches, nicht bloß den so häufig damit verknüpften bedingungslosen Egoismus. Leon lockt es wie Phryxus, Jason, Ottokar, Rustan, in fremden Ländern seine Jugendkraft zu versuchen. Zugleich aber lebt in ihm ein mächtiger Trieb, sich einem verehrenswerten Vorbild, einem über sein Einzeldasein hinausreichenden Zwecke zu weihen, dem als edel und recht Erkannten sich freiwillig unterzuordnen. So kommt er in des Bischofs Dienst, so tritt er die Fahrt in den Rheingau an. Der verwegene Koch weicht keinem an mutiger Gesinnung, an sittlicher Kraft der Selbstbezwingung ist ihm einzig Bancban zu vergleichen. Wie viel reichere Sympathie jedoch erringt Leons offener Scharfblick und fröhlicher Wagemut als der kleinlich-pedantische, ein wenig beschränkte Reichsverweser, dessen leiser mitunter etwas säuerlicher Humor hier zu golden strahlender Laune abgeklärt ist. Lichtenheld betonte die entschiedene, auffällige Verwandtschaft im Stoff des „Goldenen Vließes" und unseres Lustspiels. Volkelt und Minor, der die erste ausführliche, viele interessante Einzelzüge beisteuernde Würdigung von „Weh dem, der lügt" veröffentlichte, schlossen sich an. Eines dürfte bei diesem Vergleich noch nachzutragen sein. Wer die Ansicht teilt, das heißbegehrte Widderfell an sich sei mit keinerlei Wunderkraft ausgestattet, besitze bloß eingebildeten Wert, wird unschwer die Analogie bei jenem Gut finden, um welches im Lustspiel gerungen wird, die Befreiung des Atalus. Der Neffe des Bischofs ist vorerst weder des Kummers seines Ohms, noch der mit eigener

Lebensgefahr erfolgenden Anstrengungen Leons würdig. Seine Heimbringung gibt zwar den Zusammenhalt des Ganzen ab, wie in den „Argonauten" die Eroberung des Vließes, ungleich lebendigeres Interesse erringen jedoch dort Jason und Medea, hier Leon und Edrita für sich selbst. Auf ungewisse Wagefahrt wie Jason zieht Leon in unerforschtes Barbarenland. In der Tochter des Schatzhüters weckt dieser wie jener Liebe. Mit ihrer Hilfe gelingt da wie dort das geplante Werk, aber während Jason die vergebens sich sträubende Medea zum Beistand zwingt, wehrt Leon die Anteilnahme Edritas mehr ab, als daß er sie herbeiriefe. Auch lädt Kattwalds Kind nicht wie Aietes' Sproß durch die Mithilfe unsühnbare, Verderben zeugende Schuld auf sich, da Atalus bloß von fränkischer Seite eifrig begehrt wird, während sein Verlust von den rheinischen Germanen leichtlich verschmerzt werden mag. Zugleich leiht die drohende, halb schon vollzogene Vermählung mit Galomir dem Mädchen ein weit stärkeres Fluchtmotiv. Edrita sorgt übrigens wie Leon zunächst nicht so sehr um ihr Wohl als um Rettung der beiden Franken. Ihnen wird gerade darum das Glück, welches die anderen vergeblich suchen, weil sie nicht danach, sondern nach ihrem Ziele trachteten. Jason stürzt von seiner Höhe hinab in Niedrigkeit, wo Leon sich aus der Niedrigkeit zur Höhe erhebt; am Schluß des Stückes öffnet sich ihm erst ein größerer Schauplatz, um seine reichen Gaben bei schwerwiegenderen Taten fernerhin erfolgreich zu bewähren.

Die abenteuerliche Entführungsgeschichte gibt bloß den bunten Rahmen. Worauf es ankommt, ist nicht des Atalus' Freiwerden, sondern Leons Entwicklung von einem wackern Gesellen voll naivfröhlichen Selbstvertrauens zu einem gefesteten Charakter bewußten Strebens nach dem als gut und recht Erkannten. Aus einem mutwilligen Jungen mit vielverheißenden Anlagen wird ein echter Mann, dessen erlangte Reife noch mehr hält als seine leichtsinnige Verwegenheit ahnen ließ. „Weh dem, der lügt" ist ein Erziehungsdrama, aber nicht allein der Held des Stückes, auch Edrita, Atalus, in gewissem Sinne sogar Bischof Gregor entwickeln sich selbsttätig wie er zu reinerer Ausprägung ihres Wesens.

Ein pädagogisches Drama könnte man auch den „Traum ein Leben" nennen, wo Rustan von einer geahnten, absichtsvoll führenden Macht durch die Schrecken einer Nacht von krankhaftem Ehrgeiz

geheilt wird. Minder auffallend als die Ähnlichkeit mit dem „Goldenen Vließ“ sind die inneren Beziehungen des „Traum ein Leben“ zu „Weh dem, der lügt“, doch von viel reicherer Bedeutsamkeit. Leon wie Rustan sind geringer Abkunft. Beide suchen jugendkräftig und waghalsig in fernem Land Abenteuer auf, doch Rustans Absicht war lediglich, für sich Thron und Ruf zu gewinnen, Leon eilt fremder Not aufs uneigennützigste zu Hilfe. Rustan will nicht durch die Tränen abgehalten werden, die sein Fortgang fließen läßt, Leon geht, um die Tränen des greisen Bischofs zu trocknen. Scheint dem einen jedes Mittel gut genug, wenn es nur zum Ziele führt, so hält der andere an der empfangenen Lehre fest, nur jenes Mittel könne zum Ziele führen, welches gut sei. Rustan schlägt alles fehl, selbst was ihm scheinbar glückt, Leon glückt alles, selbst was ihm scheinbar fehlschlägt. Rustan moralisches Gepäck vermindert sich von Station zu Station, Leon dringt immer tiefer in den Geist seines ethischen Wahlspruches ein. Der liebenswürdige Schelm ist in jeder Hinsicht das Widerspiel des betrogenen Betrügers. Die Verwandtheit des Themas bewirkt selbst merkwürdige Beziehungen in der Technik des szenischen Aufbaus. In beiden Werken wird eine buntbewegte Handlung in fremdem Land von einem Vor- und Nachspiel auf heimischer Erde eingerahmt. Die weisen, mahnenden Alten, Massud wie Gregor, verschwinden aus der Aktion und begegnen uns erst am Schluß wieder (hierin auch eine von Minor zuerst betonte technische Verwandtschaft mit Andreas im „Treuen Diener“). „Der Traum ein Leben“, das einzige vieraktige Werk Grillparzers, weist übrigens, näher besehen, fünf logisch getrennte Akte auf, nur daß der fünfte Akt, die Szenen nach Rustans Erwachen, aus bühnenpraktischen Rücksichten unmittelbar mittelst Verwandlung an den vierten angeschlossen wurde, weil hier eine längere Zwischenpause die Wirkung bedrohen würde. Im „Traum ein Leben“ wie in „Weh dem, der lügt“ entfallen demnach drei Mittelakte auf die Abenteuer des Helden in der Ferne, und die halb märchenhaften Ereignisse im Rheingau könnten wohl auch wie ein toller Traum anmuten.

Sollte es bloß ein Lustspiel nach dem Geschmack der Masse geben mit ergötzlichen Narrenstreicheu, durch die ein frecher Bursch in der Art jener verschlagenen Diener aus der Commedia dell' arte sein tolldreistes Unternehmen glücklich zu Ende bringt, so war

die Angabe der Chronik, der Befreier sei ein Küchenjunge gewesen, ein Vorzug des Stoffes. Sollte jedoch in Leons Taten und Worten der weltüberwindende Humor des Genius widertönen, nicht Pritsche und Schelle des Hanswursts, dann wandelte sich dies in einen Nachteil. Als Träger einer großen, idealen Weltanschauung mochte ein Koch aus Neigung und Beruf leicht unbeabsichtigt heiter stimmen, da diesem von Haus aus eher weiblichem Amt stets ein stiller Schimmer der Lächerlichkeit anhaftet, ähnlich wie dem Schneidergewerbe. Andererseits war Leons Herrschaft über den Gaumen für die lustspielmäßige Kühnheit seines Gehabens auf Kattwalds Hof unentbehrlich. Grillparzer besiegte diese Schwierigkeit durch einen vortrefflich in das Gespinst seines Stückes eingewobenen Zug. Sein Leon gerät mehr zufällig in diesen Beruf hinein, weil er dem Bischof, der einen so tiefen Eindruck auf sein begeisterungsfähiges Gemüt machte, unter jeder Bedingung dienend nahe sein will und sei's auch bloß in dessen Küche. Er steht gewissermaßen über seiner Hantierung und betrachtet sie mit leiser Ironie:

„Es gibt wohl andere Wege noch und beff're,
Sich durchzuhelfen, für 'nen Kerl wie ich.
Der König braucht Soldaten und, mein Treu!
Ein Schwert wär' nicht zu schwer für diese Hand."

Nur aus Verehrung für den edeln, hohen Greis kam seine sprudelköpfige, rasch zufahrende Natur zu dem hastigen Entschluß in dieser Weise bei ihm Stellung zu suchen. Darum wundert es uns später nicht, wenn er gleich eilig, kaum daß er den Gram seines geliebten Herrn vernommen, mit einem Befreiungsplan bei der Hand und unbedenklich gewillt ist, Leib und Leben für die Durchsetzung seines Vorhabens zu wagen. Den Drang nach Würdigem und Ungewöhnlichem bewies Leon schon durch die Art, wie er in Gregors Dienste trat. Es erhöht ferner die komische Wirkung, wenn Kattwald in dem kaum ein paar Monate in die Geheimnisse der Küche Eingeweihten einen Meister dieser von ihm so hochgeschätzten Kunst verehrt, worin übrigens Leon in seinem sicheren Selbstvertrauen mit dem Barbaren gleicher Meinung sein mag. Zugleich wird des Bischofs Selbstkasteiung drastisch vorgeführt, dem die Stillung der notwendigsten Leibesbedürfnisse durch einen Neuling genügt, können dadurch nur einige Silberstücke erspart werden. Über den vermeinten Geiz des Greises kränkt sich Leon, der nach Art

rascher Jugend an seinem Ideal nicht den kleinsten Fleck dulden möchte. So erfolgt, auf das natürlichste herbeigeführt, jene Unterredung, durch welche der Tollkopf den Ansporn zu seinem edel verwegenen Tun empfängt. Mit der feinsten Kunst schuf Grillparzer derart eine Schwäche des Themas zu einer Stärke des Werkes um.

Erleichtert wurde diese Wendung dem Dichter durch seine wiederholte Beschäftigung mit dem Problem des Dienenden, die es ihm nahelegte schließlich einen Dienstbaren zum verwegenen Helden emporwachsen zu lassen. Selbständiger Widerspruchsgeist ist bei seinen treuesten Dienern nicht selten. Der Kastellan in der „Ahnfrau" berichtet gegen des Grafen Wunsch und Gebot gleichwohl die Tradition von der sündigen Stammesmutter, die Bertha nach Borotins Willen nicht erfahren sollte. Von den fünf oder sechs Handelnden in der Sappho (der Landmann kommt kaum in Betracht) sind drei Sklaven, Rhamnes, Eucharis, Melitta. Über das Los der Dienenden klagt Melitta; der treue Rhamnes kann den Unwillen gegen Phaon schon bevor Sappho diesem zürnt nicht völlig verbergen. Gora hängt nicht minder an Medea als der Kastellan an Borotin, allein sie lehnt sich entschieden auf, wo Medea in Griechenland nicht nach kolchischer Sitte handeln will und wie so oft heftet sich ihre Liebe später mehr an Medeens Kinder als an diese selbst. Die einstige Amme hegt großmütterliche Gefühle für die Kleinen, deren Ermordung Gora von Medea trennt. Den Jason faucht Gora stets förmlich an, verstockt, wild. Der Knappe Troll in der „Melusina" warnt den geliebten Herrn. Nicht sehr individuell, sondern so gehalten wie es im Volksstück und in der Oper typisch, wagt er immerhin die Sentenz:

„Der ist wahrlich zu beklagen,
Der zum Dienen ward verdammt,
Mag man noch so Kluges sagen,
Hat der Herr allein Verstand."

In höherer Stellung und höherem Sinn Dienende sind der getreue Kanzler Ottokars Braun von Olmütz und der unheimlich treue Palatin Bancban. Dagegen meistern der eitle Haman und der schlaue Bischof Klesel ihre Gebieter. Im höchsten Sinn als Diener des Staates fühlt sich Rudolf von Habsburg, zu Schluß wieder wie zu Anfang auch König Alfonso. Dienende niederen Grades sind in „Des Meeres und der Liebe Wellen" Janthe und der Tempelhüter,

beide zu selbständiger Handlung geneigt und murrend gehorsam, doch innerlich anhänglich und treu, Janthe der Freundin, der Wächter seinem Heiligtum, dessen Dienst ihm mehr noch Ehrensache als Pflicht ist. An Troll klingen seine Worte an: „Ei, ich seh' es kommen! Dem Diener sei nicht Urteil noch Verstand!" nachdem er schon vorher gegen Hero geeifert, die ihn deshalb nicht klug nenne,

„Weil ich ein Diener nur, ihr hohen Stammes?
Meinst du die Klugheit erbe eben fort
Vom Vater auf den Sohn, wie Geld und Gut?"

Der Zanga des Traumes ist ein mephistophelischer Verführer, doch auch der Zanga der Wirklichkeit zeigt sich im ersten Akt als selbständig Handelnder, ja als Aufhetzer gegen Massud und benimmt sich selbst in Massuds Gegenwart vordringlich. Der um Rudolf II. bemühte Kammerdiener Rumpf versucht hier und da leisen Widerspruch. Wlasta trennt sich von ihrer Herrin Libussa, als diese sich den Herren wählt. Der Hörige und Dienende ist bei Grillparzer, ob treu oder untreu, stets mit eigener Initiative ausgestattet, nie blos still und stumm gehorsam. Auch seine Dienstleute stammen zum Teil aus der Tradition des Wiener Volksstückes. Ähnlichkeiten mit Raimund fehlen natürlich nicht, aber sie reichen weiter zurück zu den Spaniern. Die reifste Frucht all dieser Vorstudien, die Rechtfertigung und Höchststeigerung dieses Typus des treuen, aber nicht bedingungslos untertänigen Dieners bei Grillparzer ist Leon, der, kein Leibeigener, freiwillig in bischöfliche Dienste tritt, sich zum Sklaven hergibt und Kattwald ein ebenso ungetreuer Knecht wird als er Gregor treu zu bleiben vermeint. Wie Zanga den Rustan begleitet Leon dann den Atalus durch bunte Fährlichkeiten doch mit anderem Geist. Bancban erzieht durch sein Beispiel halb unbewußt seinen König, Leon wird durch Gregors halb unbewußtes Beispiel erzogen, aber nur zur Hälfte, zur anderen Hälfte erzieht er sich selbst oder vielmehr Edrita tut's, die dann mit ihm zu einem Selbst verschmilzt.

Ein übermütiger Bursch von weichem Herzen bei scharfem Verstand, ausgestattet mit überschäumender Jugendlust, zugleich mit einer nicht geringen Meinung von sich selbst, mit guten Absichten ohne besonders ängstliche Abwägung der Mittel: so tritt Leon im Beginn vor uns. Geriete er, seiner ursprünglichen Absicht gemäß, unter den Heerbann des Königs, dann erginge es ihm wohl wie den meisten, deren Herz im selben Maße zusammenschrumpft als ihr

Verstand sich erweitert. Er brächte es zum gewandten Rottenführer, nicht besser, blos klüger als tausend andere. Zu seinem Heil vertauscht er den Wurfspieß mit dem Bratspieß. Wie er hierauf dem edlen Vorbild des Bischofs nacheifernd schließlich sogar dies erwählte Muster übertrifft, diese Entwicklungsgeschichte bietet das Stück. Anfangs noch leichthin zu jenen Notlügen bereit, die ihren Namen nur insofern mit Recht tragen, als derlei überflüssige Lügen viel unnütze Not verursachen, will ihm späterhin kein unwahres Wort mehr über die Lippen auch wo Leben oder Tod in Frage steht. Gegen ein vermeintes Recht aus Menschenliebe zu lügen, schrieb Kant einen Traktat. Grillparzers Lustspiel vertritt die gleiche Lehre strenger Wahrhaftigkeit als lebendigster Protest gegen den berüchtigten, in der Praxis von allen Parteien angewendeten Satz vom Zweck, welcher die Mittel heilige. Leon nimmt die Forderung des Bischofs zunächst etwas äußerlich und sucht mehr um sie herumzukommen als sie redlich zu erfüllen. Immer stärker wird jedoch ihre durch Edritas anklagende Mahnung erhöhte Gewalt über ihn. Ein innerlicher Umwandlungsprozeß läßt ihn diese sittliche Aufgabe so tief erfassen, daß außerdem sein keckes Selbstvertrauen, dem die Gefahr stolzer Überhebung nicht gar fern lag, heilsam eingeschränkt und er dazu veranlaßt wird, minder auf die eigene klügelnde Schlauheit als auf die Gerechtigkeit seiner Sache furchtlos zu bauen.

Auf Kattwalds Hof führt sich Leon absichtlich mit tollster Dreistigkeit ein. Von einem Sklaven, „der sich selbst verkaufen will“ und den Grafen zwingt 30 Pfund statt 20 für ihn zu bezahlen, wird selbst das Außergewöhnlichste kaum noch überraschen. Er mag sich Freiheiten gestatten, die kein anderer beanspruchen dürfte. Das Sonderbarste erscheint an ihm als das Natürlichste, weil zu seiner Art Passendste. Einen ähnlichen Kunstgriff wandte der Dichter selber an, indem er den Küchenjungen gleich mit einer scherzhaft kühnen Herausforderung des Hausverwalters Sigrid zum Zweikampf die Bühne betreten läßt, sodaß bei diesem Schalk bald die barockste Idee nicht mehr unerwartet kommt. Leon erteilt nun seinem Gebieter ohne Säumen Vorschriften, wie dieser sich benehmen müsse, damit sein Koch mit ihm zufrieden sei. Da scheut er, um sich ins beste Licht zu setzen, vor der Unwahrheit noch nicht zurück, nennt sich prahlend: „Am Hof erzogen, von den feinsten Sitten“. Mit humoristischer Unverschämtheit, die den Gegner entwaffnet, weil sie

ihn nicht recht an den Ernst des Gesagten glauben läßt, kündigt er die Absicht fortzulaufen und Atalus als Genossen mitzunehmen an. Dieser Zug war zum Teil in der Chronik gegeben. Aus dieser einzigen Andeutung schuf Grillparzer das Problem des Stückes; da er auch die Figur der Edrita in der Art ihrer Verschlingung in die Handlung ebenso frei erfand wie den Charakter des Atalus, verdankt er der Überlieferung recht wenig. Im ersten Augenblick von dem harten, überzeugten Ernst des Bischofs ergriffen und gewillt zu handeln, wie jener es geheißen, droht die alte Neigung zu lustigen Kniffen bei Leon, je mehr die Erinnerung an Gregors Auftreten durch Zeit und Entfernung schwächer wird, wieder durchzubrechen. Er schließt ein Kompromiß mit der Wahrheit um das Verbot des „alten Herrn" nicht zu verletzen, („ob's töricht gleich, höchst albern, lächerlich", wie er es mit humorvollem Ärger benennt) und doch den Erfolg des Abenteuers nicht aufs Spiel zu setzen. Noch bei der mißglückten Entwendung des Schlüssels aus Kattwalds Schlafraum trotzt er mit dieser unehrlichen Ehrlichkeit, die nichts ableugnet und sich darum bei kühnem Trug für rein hält. Da, in dem rechten Augenblick, wo das erste entscheidende Mißlingen sein Vertrauen auf die Unbesieglichkeit seines raschen Witzes ins Schwanken brachte, sodaß er sich vorwirft, Atalus gering geachtet zu haben, der doch „dem Wen'gen, was ihm oblag", genüge, „indes ich scheit're, wo ich mich vermaß", öffnet Edritas unverdienter Beistand den Weg zur schon verlorenen Rettung. Dies Gelingen erlangt er also nicht durch eigene Klugheit, nur durch freiwillige Hilfe der Grafentochter. Zugleich pocht ihre klagende Rede mit schwerempfundenem Vorwurf an seine Brust. Wider Erwarten aus stärkster Gefahr befreit, wo er schon verzagen wollte, erkennt er reuig das Berechtigte in des Mädchens Vorwurf:

> „Es lügt der Mensch mit Worten nicht allein,
> Auch mit der Tat. Sprachst du die drohnde Wahrheit,
> Und wir, wir haben dennoch dir vertraut,
> War Lüge denn, was dir erwarb Vertrauen."

Oder wie es in einer früheren Fassung hieß:

> „Mag sein, daß du den Vater nicht getrogen,
> Mich trogst du, denn ich habe dir geglaubt."

Hinter seiner Haltung trotziger Unbekümmertheit barg sich ja sein wahres Gesicht, listiges Umherspähen nach günstiger Flucht-

gelegenheit. Desto tiefer müssen ihn so begründete Anschuldigungen von den Lippen Edritas treffen, die er liebt und vor der er sich seines zweideutigen Gebahrens nun schämt. Geständnis der Neigung und Entsagung liegen da, mit wehmütigem Schimmer die stille Nachtszene umkleidend, knapp neben einander. Doch Leon bleibt seinem Wort getreu und heißt eigene Herzenswünsche hinter Atalus' Rettung zurücktreten. Seine bisherige Haltung aufgebend, ordnet er sich von jetzt ab ganz dem Sinn wie dem Worte des Bischofs unter, obzwar er nicht gewillt ist, die Wahrheit bis zur Narrheit zu treiben. Galomirs Täuschung durch Edrita, ist diese nun einmal ohne sein Dazutun erfolgt, nützt er immerhin, weigert sich indes dem Gefangenen Übles zuzufügen und hindert Atalus daran. An der Fähre, wo er blos Edrita schweigend gewähren zu lassen brauchte, duldet ihn solche sophistische Selbsttäuschung nicht. Er spricht die Wahrheit und rettet dadurch die Fluchtgefährten, denen die scheinbar so notwendige Lüge sogleich zum Unheil hätte ausschlagen müssen. So rang er sich zu beherzter Offenheit durch und weil er jetzt in Tun und Denken wahr wurde, befällt ihn der Zweifel, ob er sich denn genügend wahrhaft erwiesen habe:

> „Wie bunt, was alles wir vollführt,
> Ich wag' es nicht zu sichten und zu sondern."

Früher schien ihm was er auch tat tadellos und fehlerfrei, seit er sich zum Streben nach unbedingter Wahrheit läuterte, dünkt ihm, mit seinem hohen Ziel verglichen, jede seiner Handlungen noch nicht rein und makellos genug. Man denkt an den Schluß von „Klein Eyolf", wo Alfred und Rita, eben als sie sich zur stärksten Opfertat entschlossen, die Motive der Sühnung nicht für rein genug halten. Wer beginnt ein Heiliger zu werden, fühlt sich am stärksten als Sünder. Dessenungeachtet darf Leon den Knechten Kattwalds mit berechtigtem Stolz erklären: „Ich leugne nicht und habe nicht geleugnet."

Nur einmal fällt Leon in ältere Angewohnheiten halber, täuschender Worte zurück, als sein Amt glücklich vollbracht, sein Versprechen gelöst ist. Die Liebe verleitet ihn zur letzten Unaufrichtigkeit, aber die rechtzeitig bekannte Wahrheit entwirrt alle Verwicklungen. Schon der erste Entwurf Grillparzers, der den Inhalt mit dem ausgeführten Stück ziemlich übereinstimmend angibt, schließt bedeutsam: „Es zeigt sich, daß dem Mädchen eigentlich immer Leon

lieber war und das Vermeiden der Unwahrheit, das seine Aufgabe war, wird nun sein Lohn." Edritas und Leons Neigung blüht beim ersten Zusammentreffen rasch und triebkräftig auf. Noch ehe das Grafenkind den muntern Burschen kannte, waren ihr die Lehren des Christentums nicht fremd. Sie sehnte sich nach fränkischer Art und Sitte, weg von ihrer rohen und plumpen Umgebung. Germanen sind ja die Franken gleich Kattwalds Leuten, zwischen ihr und Leon gähnt demnach kein solcher Abgrund wie zwischen Medea und Jason, mit denen der Vergleich sonst nahe genug liegt. Vor allem trennt jene tiefinnerste Wesensverschiedenheit in Denken, Fühlen und Handeln, während diese beiden ganz für einander geschaffen scheinen. Edrita teilt Leons übermütige Fröhlichkeit und Unternehmungslust, doch nicht minder seine aufopferungsfähige, gemütvolle Gesinnung. Sie weiß abends von wem sie träumen wird. Trotzdem bahnt sie ihm die Wege zur Flucht, den Geliebten selbst von sich entfernend. Freilich preßt es ihr das Herz zusammen und sie bittet ihn nicht zu scheiden, Atalus möge allein fliehen. Ein zarter Hauch umfließt beider Reden, so leise und fein, daß keines sein Gefühl nennt, doch klingt und stöhnt Liebe aus jeder Silbe. Ihre Herzen finden sich in diesem Auftritt, aber zugleich durchzuckt sie das bange Weh aussichtsloser Trennung. Über ihren Bräutigam lächelte Edrita stets, gleichwohl beruhigte sie sich bei der vermutlich oft genug vom Vater vernommenen Anschauung:

„Doch ist er unser nächster Stammverwandter
Und so gebührt ihm meine Hand."

Als ein unabwendbares Fatum nahm sie die nach Stammessitte erfolgende Verbindung mit Galomir hin. Nun erst schaudert ihr, wenn sie denkt, wem sie eignet. Die unmittelbar drohende Nähe der Hochzeit rückt ihr die Unmöglichkeit in solcher Ehe zu leben, mit unabweisbarer Deutlichkeit vor Augen. Ihr erwachtes Herz treibt sie ebenso sehr als die Furcht vor dem Zorn des Vaters den Flüchtigen nach, die es zu sichern gilt. Noch quirlt all das Neue, das ihr an einem Tage mehr zu erleben gab als in träg hinschleichenden Monden, ungewiß durch ihren Sinn. Noch weiß sie kaum, ob ihr Leons Nähe genüge oder ob sie mehr als dies begehre, indes das Eine fühlt sie schon klar:

„An was das Herz in gläub'ger Fülle hängt,
Ist einzig stets und eins."

Grillparzer hatte sich einen sehr ähnlichen Zug für eine Szene zwischen Boas und Ruth gedacht, als er gelegentlich dramatische Bearbeitung des Buches Ruth in Erwägung zog. Diese Analogie hat Strich dann nochmals entdeckt.

Einem Galomir will Edrita jetzt unter keinen Umständen angehören. Vor dem Vater, der sie dazu zwingen würde, sucht sie Schutz bei den Fremdlingen. Als Leon sie übergewissenhaft zurückweist, schließt sie sich trotzend an Atalus. Der zornige Aufschrei eines in seinen Erwartungen getäuschten Herzens tönt aus ihrer bitteren Rede wider den heimlich Geliebten:

„Er ist der Mann des Rechts, des trocknen, dürren,
Das eben nur den Gegner nicht betrügt;
Allein durch ungekünstelt künstliches Benehmen
Vertraun erregen, Wünsche wecken, denen
Sein wahres Wort dann polternd widerspricht,
Das mag er wohl und führt es wacker aus."

Die Stelle findet sich in den Handschriften in fünf Lesarten, darunter eine recht witzig tändelnde, die vermutlich deshalb verworfen wurde, weil die Situation der schmerzlich erregten Edrita hübsche Wortspiele nicht angemessen wären:

„Er hält mit Strenge jegliches Gebot
Und deren eines heißt: ein Wort, ein Mann.
Mit Mädchen nimmts die Welt nicht so genau,
Er denkt wie sie: kein Mann, kein Wort."

Nun, wo sie sich verschmäht glaubt, durchblickt die Jungfrau erst mit klarem Bewußsein das Motiv, welches sie den Franken nachtrieb. Für Leon ist es die härteste Probe. Es möchte fast unbedenklich scheinen das Mädchen, wenn es aus eigenem Antrieb folgt, zudem die Taufe begehrt, mit sich nach Chalons zu führen. Findet doch Gregor später, da Edrita ihm diesen Beweggrund nennt, nichts weiter zu rügen. Leon aber, der ihre unausgesprochenen Gefühle kennt und — teilt, darf eben deshalb nicht in diese Flucht willigen. Edrita selbst hat sein Gewissen aufgemahnt. Mit keinem zweideutig absichtlichen Mißverständnis will er sich decken. Mit skrupulösem Rigorismus züchtigt er seine eigenen Wünsche, indem er das holde Kind hart zurückweist und schließlich nur dem Zwange weichend an Atalus' Seite mitziehen läßt. Dieser sich abgedrungene Heroismus stellt Leon so hoch, daß er der erwählten Aufgabe alles hingeben kann, das Leben, ja, was viel mehr ist, auch das Glück des Lebens.

Seine Ähnlichkeit mit Bancban ist auffällig. Beide verkörpern Kants kategorischen Imperativ der Pflicht. Allein wo Bancbans unbeirrtes Beharren eintönig zu werden droht, interessiert Leons allmählich wachsende Strenge gegen sich auf das Lebhafteste. Grillparzer selbst hatte 1820 und 1822 sich dagegen gewendet, die „Sittlichkeit zum alleinigen Zweck" zu machen, wo sie doch nur Mittel sein könne, ein dritter Aphorismus von 1833 sagt: „Die aktiven Faktoren der Menschennatur sind die Neigungen und Leidenschaften; ihr Übermaß zu hemmen ist die Aufgabe des Sittlichen. Letzteres ist daher negativ und kann als solches nicht der Zweck des Menschen sein." Jodl und Strich warnten mit Recht davor, den Dichter mit Kant zu identifizieren. Eine humorvolle Wendung des Lustspiels liegt eben darin, daß die Wahrheitsforderung, die Gregor rücksichtslos aufstellte, sich wider Erwarten nicht unfähig zeigt, zum Zweck der Befreiuung des Atalus als Mittel beizutragen und daß schließlich Wahrheit für Leon das geeignetste Mittel zu seinem Zweck, zur Erlangung Edritas wird; was „seine Aufgabe war, wird nun sein Lohn." So bewährt sich Hamans Ansicht: „Doch ist die Wahrheit selbst bisweilen nützlich," anders freilich als der töricht-schlaue Minister es meint. Dank dem glücklichen Takt des Poeten läßt mit dem kleinen Rückfall zu Schluß und der freieren Auslegung bei erwünschtem Ausgang in heiterer Weise die allzu straff gespannte Bogensehne nach. So wenig als dort Otto und die Königin, scheint hier Atalus solcher Selbstpreisgebung wert, doch auch Leon will fürder an seinem dem Bischof gegebenen Wort nicht drehen noch deuteln, komme was da mag. Er hält Stich und darum gibt der Erfolg ihm Recht.

Atalus, der töricht ahnenstolze, hochmütige Aristokrat, empfindet gegen seinen Befreier lange den Haß jener, deren größtes Verdienst darin besteht, die Söhne ihrer Väter zu sein, gegen die Tüchtigeren und Geschickteren, die aus eigener Kraft sich über ihren Ursprung erheben. Ihm gilt Leon als „albern und gemein". Er freut sich, mißglückt diesem etwas, sogar wenn er dabei mit zu Schaden kommt, ja er hegt die Absicht, nimmt alles den gewünschten Ausgang, mit Undank zu lohnen. „Ich sorg' um mich," erwidert er, als Edrita ihn mahnt, wenn es not, löwenkühn für den Freund zu fechten, ähnlich wie Otto von Meran und Isaak. Gleich herzlos meint er, falls man sie finge, werde es Leon schlimm gehen, „mich kauft der

Oheim etwa dennoch los". Übrigens gebührt ihm die Anerkennung, daß er stets die Wahrheit spricht, freilich aus Unverstand und als Grobheit. So persifliert der Dichter mit glücklichster Ironie die Grundidee, das Verbot jeglicher Lüge, und deutet an, daß dieser Enthaltung vom Trug nur dort Wert beizumessen sei, wo sie bewußter sittlicher Absicht entspringe. Vielerlei Grade von Wahrheit und Lüge sind dargestellt: die Wahrheit aus ernster Überzeugung bei Gregor, die Wahrheit aus Torheit bei Atalus, die naive Unwahrheit ohne sittliche Bedenken, wo es der Zweck erfordert bei Edrita gegen Galomir, die schlaue List, geschickt zu jeder Täuschung, die sich zur Wahrheit siegreich durchkämpft bei Leon. Ein Student verwies mich darauf, selbst die kleine Rolle des Fährmanns berge eine solche Variante: die ironische Lüge. Atalus wäre widrig, wenn nicht seine unwissentliche Komik dies verhinderte, seine eigene Beschränktheit uns mit ihm versöhnte. Vor dem Heiligenbild an der Fähre kniet Leon aus echter Religiosität, Atalus halb aus anerzogener Gewohnheit, weil man „wohl also tun muß". Das sieghaft Überzeugende der uneigennützigen Liebenswürdigkeit Leons feiert einen stolzen Triumph, erkennt der Gerettete schließlich alle Vorurteile als nichtig und nur des treuen Gefährten Verdienst als wahrhaft.

Galomir war als barbarisches Seitenstück zu Atalus gedacht. Ein wenig allzu derb fiel er aus, doch ist kaum in Abrede zu stellen, daß Schwachköpfe seines Schlages immerhin häufig genug vorkommen, obschon seltener als eingebildete Hohlköpfe gleich Atalus. Er repräsentiert eine Stufe der Kultur, wo der Mensch sich noch nicht gar hoch über das Tier erhob und vom Instinkt geleitet der Sprache kaum bedurfte. Übrigens findet sich mangelnder sprachlicher Ausdruck auch sonst öfters bei Gestalten Grillparzers, wo dies ganz gewiß nicht auf Kretinismus hindeuten soll. Jedenfalls wurde Edritas Flucht um so entschuldbarer, je abstoßender Galomir geschildert war. Einem Vater gleich Kattwald, mag er sich auch zuletzt ein wenig wie Aietes gehaben, geschieht, will er sein einzig Kind einem solchen Manne geben, nur Recht, wenn es sich gänzlich von ihm lossagt. Der Graf im Rheingau hält zwischen Atalus und Galomir die Mitte, ein roher, gutem Spaß nicht abgeneigter Gewaltmensch, der Genüsse des Gaumens am höchsten schätzt. Dem Dichter war als Hofmeister in altadeligen Familien Gelegenheit zu

ähnlichen Studien geboten. Jener aus der Selbstbiographie bekannte Oheim im gräflichen Hause Seilern, der den Küchenzettel zusammenstellte, lebt in Kattwalds Gourmandise auf. Die Tapferkeit ließ er allen dreien, denn er schuf nicht Karrikaturen, sondern Typen von drastisch unwiderstehlicher Komik. Überdies behält die Aristokratie an dem Bischof, als dessen Sitz nebenbei bemerkt abwechselnd Chalons, Dijon und Langres genannt wird, einen nach jeder Richtung verehrungswürdigen Vertreter. Gregor verwirft freilich alle Standesvorurteile und ermahnt, „nicht für einen Ahn, so alt er ist, den ältesten, den ersten aller Ahnen" aufzugeben. Er ist der rechte Priester, selbst Vorbild aller Tugenden für seine Gemeine, dabei gleichwohl ein Mensch, den blinde Zärtlichkeit über den Neffen täuschen konnte und der im Grimm dem König die volle Wahrheit nicht gestehen mochte. Und doch! wie hebt ihn gerade dies, daß er auch dem Herrscher ungescheut jene bittere Arznei reichte, deren der Mißleitete bedurfte. Gewiß ist Gregor in seinen Forderungen von der Schärfe des Theoretikers, aber sein eigenes Leben enthält die Rechtfertigung der hohen Ansprüche, die er an jeden stellt. Seine Worte an Leon:

> „Nun? hübsch gelogen? brav dich was vermessen,
> Dem Feinde vorgespiegelt dies und das?
> Mit Lug und Trug verkehrt, ei, ja — ich weiß!"

enthalten nicht etwa die Preisgabe seiner Lehren, vielmehr birgt sich unter dem Schein des Scherzes unruhige Angst, voll Furcht, es könne wirklich so gewesen sein, und erst Leons Versicherung: „Wir haben uns gehütet, wie wir konnten" gewährt dem Greise reine Freude. Der Bischof und Leon zählen zur Aristokratie des Geistes und des Herzens, diese siegt in „Weh dem, der lügt" über jene der Geburt wie Wahrheit über Lüge.

Die schließlichen Verwicklungen durch Herzenswirren zeigen dem Bischof mit drastischer Deutlichkeit, was er sich im stillen schon selbst gesagt haben mag, während er sorgenvoll dem Ausgang des Abenteuers entgegenharrte: es sei doch unendlich schwerer im tätigen Leben die Wahrheit jeden Augenblick zu verfechten als diese strenge Forderung von der Kanzel zu vertreten. Da dürfte er sich gefragt haben, wie weit er berechtigt war, Leons Opfermut zur Befreiung des Neffen anzunehmen, ob Atalus in Wahrheit der Stellung wert, die ihm zugedacht, ob in seiner Sehnsucht nach dem Schwestersohn nicht die indirekte Lüge der Selbsttäuschung lag, die einen Atalus

herbeiwünscht, wie sie sich ihn vorspiegelte, nicht, wie er schon daheim gewesen. Diese Gewissenserforschung bedeutet die sittliche Entwicklung, welche Gregor seinerseits inzwischen durchlebte. Ihm wird die Gnade, den Ersehnten so zurückzuhalten, wie er ihn bis dahin bloß gedacht. Atalus hat bei den märchenhaft bunten Abenteuern der Flucht wie Rustan im märchenhaft wirren Traum erkannt, wie viel ihm von den Vortrefflichkeiten mangle, die er sich als Unerprobter getrost zuschrieb. Bei seinem Verzicht ist zu erwägen, daß Atalus schon vor seiner Haft bei Kattwald zum Priester bestimmt war, demnach in seine ursprüngliche Laufbahn zurückkehrt. In dem bereits vollendeten Manuskript lautete die Schlußrede des Bischofs nicht so, wie sie erst nachträglich abgeändert, gespielt und gedruckt wurde. Dort tröstete Gregor den Neffen:

„Es sorgt sich schwer für zwei, ist man nicht vorher
Des einen völlig Meister — seiner selbst,“

wobei Grillparzer ebenso seine schwankenden Beziehungen zu Kathi Fröhlich vorgeschwebt haben dürften, wie sie zum trotzig-stolzen Liebeszwist Libussas mit Primislaus offenbar nur allzu reichliche Anregungen boten. Die nächsten fünf Verse sind besonders bedeutsam, weil sie die sozialethischen Grundgedanken der „Libussa“ und der „Jüdin von Toledo“ auch hier 1837 deutlich aussprachen, die minder bestimmt schon im „König Ottokar“ und im „Treuen Diener“ nachweisbar waren:

„Auch ist die Sorge schwach und klein und ängstlich.
Doch was beschwerlich in dem Einzel-Falle,
Wird schön und groß, sorgt man für Alle.
Der Mensch vergißt des Gestern Wohltat heut',
Der Menschheit wohltun, hat noch nie gereut.“

Der schroffe Rigorismus der Wahrheitsforderung des Bischofs könnte entfernt an die herbe Härte der Reinheitsforderung der Königin Eleonore mahnen. Aufgegeben wird diese Forderung von Gregor nicht. Er entschuldigt keinesfalls die bewußte Lüge, wenn er endlich mit mild verzeihendem, immer ein wenig melancholischem Lächeln die dialektischen Feinheiten der halbbewußten und der völlig unbewußten Unwahrhaftigkeit, vornehmlich bei Liebesleuten, erwägt und erkennt, nicht allen Komplikationen dieser „bunt verworrenen Welt“ sei mit einer starren Formel so einfach und eindeutig begegnet, wie er in der Stille seiner Zelle geglaubt. Die Tugend

Gregors wird damit, ohne von ihren Idealen abzulassen, „nicht nur achtungswert, nein, liebenswürdig auch“. Das Streben nach Wahrheit und Reinheit in Gesinnung und Handlung bleibt bei dieser nachgiebigeren Schlußwendung durchaus in Kraft. Das Menschlich-Vergängliche soll dem höheren Ideal des Göttlich-Ewigen nacheifern und trachten ihm möglichst nachzukommen.

In übermütigem Vertrauen auf sich wollte Leon ans Werk gehen, er lernt sich beugen vor stärkeren Mächten; nicht eigener Witz, die Liebe Edritas ließ ihn siegen und die feste Zuversicht auf die Kraft reiner Wahrheit. „Nur froher Mut vollbringt“, wenn er sich einem redlichen Wollen eint. Wer an die Wunderkraft seiner Idee, in diesem Falle der Gottesidee, ehrlich glaubt, dem versagen sich selbst anscheinende Wunder nicht, der darf rufen:

„Und so begehr' ich denn — ich ford're Wunder,
Halt mir dein heilig Wort — Weh dem, der lügt!“

Ist auch die Erde das Land der Täuschungen, eines täuscht nicht: der Glaube an ein hohes Ideal und der Drang, es ehrlich zu verwirklichen. Mag das Ziel nicht in reinster Vollkommenheit erreichbar sein, Glück auf, wenn nur der Weizen über das Unkraut emporwächst und wackeres Streben alle Schwächen der Menschennatur bekämpft, so daß mit jedem neuen Geschlecht eine höhere Stufe erklommen wird auf dem Wege zu gleicher Wahrheit und wahrer Gleichheit. Die Pflicht strenger Wahrhaftigkeit obliegt ebenso den Verkündern sittlicher Ideen. Darum könnte es diesen zuvörderst genügen, dürfte jeder mit Leon behaupten: „Wir haben uns gehütet, wie wir konnten,“ während der Pharisäerhochmut absoluter Reinheit sich selbst befragen möge, ob nicht gerade auf ihn das Wort anwendbar bleibt: „Weh dem, der lügt!“

XI.

Esther.

Das „Dichterbuch aus Österreich", welches Emil Kuh 1863 veröffentlichte, enthielt ein Fragment Grillparzers, anderthalb Akte „aus einem unvollendeten Drama Esther", die sogleich zu dem besten gezählt wurden, was der Poet geschaffen. Einmütigen Beifall fanden diese Szenen auch auf dem Theater. Ein Vierteljahrhundert später publizierte Sauer in der vierten Ausgabe der „Sämtlichen Werke" einige weitere noch vorhandene Auftritte, das Ende des zweiten und den Beginn des dritten Aktes. Seither will der stille Genuß des vordem für innerlich abgeschlossen geltenden Bruchstückes nicht mehr stets genügen. Man forscht unwillkürlich, wie sich die weitere Entwicklung gestaltet hätte, bleibt aber dabei auf subjektive Vermutungen angewiesen, da einige spärliche Aufzeichnungen des Dichters kein rechtes Bild geben. Alles Äußerliche fast bei diesem Stück ist ungewiß und schwankend. Sauer, der sich doch am längsten und eingehendsten mit der Sichtung der Grillparzer-Papiere beschäftigt, meinte 1887, das Fragment sei „in der Mitte der zwanziger Jahre" entstanden, 1892 legt er viel Gewicht darauf, daß die erhaltenen Bruchstücke auf einer vor 1837 nicht in den Handel gekommenen Papiersorte niedergeschrieben seien. Nahegetreten ist dem Dramatiker der Plan jedenfalls schon um 1822. Mit Skizzen und historischen Vorarbeiten für die „Letzten Könige von Juda", speziell mit der später von Hebbel dramatisierten Geschichte von Herodes und Mariamne beschäftigt, legt er sich in einer Notiz die Frage vor, ob hier nicht das Motiv Verwendung finden solle, um dessentwillen Ahasver die Vasthi verstieß. 1822 las er Bellermanns Werk über Essäer und Therapeuten und entwarf Planskizzen zu Tragödien, die, Krösus und Amasis zum Vorwurf wählend,

ebenfalls nach dem Orient wiesen. Durch die gleichzeitige Arbeit am „Ottokar“ mußte das für die „Esther“ so wichtige Grundmotiv des Selbstherrschers, der die erste Frau verstößt und sofort zur neuen Wahl schreitet, seinem Geist in den verschiedensten Variationen vorschweben. 1824 begleitet Grillparzer die Lecture von Lope de Vegas Schauspiel „La hermosa Esther“ (Die schöne Esther) mit Anmerkungen, wie sie wohl einem Dichter am nächsten liegen, den der gleiche Stoff schon vorher interessierte und der an eigene Bearbeitung des Themas denkt. In diesem Jahre 1824 entwarf Grillparzer, wie ich 1889 in einem Wiener Blatte nachwies und was Sauer seither akzeptierte, den Plan zur „Jüdin von Toledo“, die beiden Stoffe besitzen zuviel Ähnlichkeit miteinander, um nicht die Wahrscheinlichkeit nahe zu legen, Grillparzer habe damals auch die „Esther“ zum mindesten erwogen. Eine Wiederaufnahme des Stoffes 1837 nach der Arbeit an „Weh dem, der lügt“ ist sehr wahrscheinlich. Diese Epoche gesteigert wiedererwachender Schaffenslust mußte der Ausführung oder Weiterführung eines dem Thema von Lüge und Wahrheit verschwisterten Stoffes günstig sein. Dann hätte die unverdiente Niederlage von „Weh dem, der lügt“ auch die Vollendung der „Esther“ hintertrieben.

Die „Jüdin von Toledo“ trug sicherlich dazu bei, den vielfach verwandten Plan zurückzudrängen. Als diese endlich in den Fünfziger-Jahren zum vorläufigen Abschluß kam (endgiltig abgeschlossen ist keines der drei im Nachlaß gefundenen Dramen), war der Dichter ein Greis. Die damals beginnende Konkordatszeit wäre überdies einer Bühnendarstellung der zu vollendenden „Esther“ ganz ebenso hinderlich gewesen wie die frühere Reaktionsperiode. Es mutet wie ein gewisser innerer Zusammenhang an, wenn das Fragment der „Esther“ wenige Tage nach jener berühmten Abstimmung über das Konkordat im Herrenhause, zu welcher Grillparzer den Gebrechen des Alters und der Krankheit trotzend erschien, um seine bei allen Altösterreichern schwer ins Gewicht fallende Stimme für die neuen freiheitlichen Gesetze abzugeben, am 29. März 1868 bei einer Wohltätigkeitsmatinee in der Oper, wenige Wochen darauf im Burgtheater mit jubelndem Erfolge aufgeführt wurde. Die ersten Zweifel am Charakter der Esther des Fragmentes äußerte bald nach Grillparzers Tode Speidel. Im März 1890 trug dann ein hervorragender Dramaturg, der Sohn eines jener Bürger-Minister von

1868, ohne auf Widerspruch zu stoßen, seine geistvoll begründete Ansicht vor, wonach die durchgeführte „Esther“ kein poetisch machtvolleres, ästhetisch demnach höher zu bewertendes Schauspiel mit den Grundtendenzen des „Nathan“, sondern eine qualvolle Tragödie mit „herbem und diabolischem Schluß geworden wäre“. Esthers angeblich schon im Gespräch mit dem König aufflackernde, die Stimme des Gewissens übertäubende Unwahrhaftigkeit sei bestimmt gewesen, ihren Charakter immer mehr zu verderben und sie innerlich zugrunde zu richten.

Freiherr von Berger stützt sich hauptsächlich auf ein Gespräch Grillparzers mit einer seiner begeistertsten Verehrerinnen, Frau Auguste von Littrow-Bischoff, das im Mai 1868 stattfand. Von dieser Operationsbasis aus sucht er dann rückwärts gewendet in dem um 30 Jahre jüngeren Fragment Anzeichen, welche den 1868 ausgesprochenen Plan der Weiterführung beglaubigen sollen. Diese Methode leidet zunächst an dem Mangel, ziemlich unmotiviert gerade die Veröffentlichung der Frau von Littrow hervorzuheben, obschon dem Forschenden selbst klar wurde, daß zur Zeit jener Unterredung dem Dichter, wie „mehrere Einzelheiten beweisen, sein Plan in der Tat nicht mehr recht gegenwärtig war“, während die Gegenzeugnisse Laubes und Zimmermanns einfach ignoriert werden. Laube hatte sich folgendermaßen über jenen Bericht geäußert: „Die Enthüllung dieses Planes erlebt das Schicksal, daß ihn niemand glaubt. — Hätte auch der alte Herr — um zu erzählen — dergleichen erzählt, so würde die Ausführung des Stücks wohl gelinder, will sagen, anders geworden sein. Mir persönlich hat er einmal gesagt, daß er den Plan für Esther total vergessen habe“. Nun besteht für jeden, der die verehrungswürdige Frau von Littrow kannte, kein Zweifel an der Zuverlässigkeit ihres Buches, doch bleibt Laubes Fingerzeig beachtenswert, daß der Greis zum Erzählen gedrängt, gesprochen haben möge, was mit seinem alten Plane nicht übereinstimmte. Ferner hatte schon L. A. Frankl Grillparzers Äußerungen zu Robert Zimmermann mitgeteilt, die mit den Frau von Littrow erteilten Aufklärungen nicht übereinstimmten. Die Aufzeichnung Zimmermanns vom 6. Januar 1866 über das am gleichen Tage geführte Gespräch wurde 1894 im Wortlaut im Grillparzer-Jahrbuch veröffentlicht; damit ist der von mir ständig vertretenen Ansicht, jener Unterhaltung mit Frau von Littrow sei nicht allzuviel Gewicht beizulegen, eine entscheidende Unterstützung erwachsen. Vor allem waren

Grillparzers Erinnerungen bei diesem früheren Anlaß noch weit klarer, denn zu Zimmermann sagte er ganz richtig: „Was gedruckt ist, sind nicht ganz zwei Akte. Die letzte Szene des zweiten fehlt. Geschrieben ist sie, aber ich wollte sie nicht mit abdrucken lassen, weil sie schon zu sehr ins Weitere eingreift", während er bei inzwischen noch schwächer gewordenem Gedächtnis, das ihn ja vordem schon bei der „Selbstbiographie" mehrfach im Stiche ließ, 1868 meint, es sei nichts als das Gedruckte vorhanden. In ganz unzweideutiger Weise äußert sich der Dichter seinem Besucher gegenüber dahin, ein dem biblischen Original nahverwandter Gang und Abschluß der Handlung sei beabsichtigt gewesen. „Der König sollte sich als ein schwacher, aber sehr edelmütiger Mann zeigen, die Esther und der Mardochai ganz nach der Bibel. Der Haman sollte durch seine Frau verleitet werden, auf die Partei der Königin Vasthi zu treten. Zuletzt sollte sich alles ganz gut lösen, mehr wie im Schauspiel. Niemand sollte umkommen außer dem Haman. . . Das ist alles, was ich noch weiß, ich könnte es jetzt nicht mehr weiterführen, wenn ich auch wollte." Das stimmt durchaus mit jenem Eindruck, welchen das Fragment im allgemeinen hervorruft, steht aber in striktem Gegensatz zu den Mitteilungen der Frau v. Littrow. Wie erklärt sich dieser krasse Widerspruch? Von vornherein erscheint die an Zimmermann erteilte Auskunft minder überraschend. Wie kam der Dichter nun dazu, später einen so ganz andern Plan zu erzählen? Die Lösung des Rätsels dürfte darin liegen, daß Grillparzer 1866 das Wenige, was ihm noch von seiner Absicht erinnerlich, angab, 1868 aber, durch den erklärlichen Eifer der Fragenden gedrängt, in redlichem Bemühen, dem Wunsch derselben zu entsprechen, einen neuen Entwurf ausspinnt, in dem Altes und nun erst Hinzugedachtes sich wunderlich mischen, einen Plan von 1868.

Vergegenwärtigt man sich den Gang jener Unterredung, so kann darüber kaum ein Zweifel bleiben. Als die Besucherinnen sich der herrlichen Aufführung freuen, wirft Grillparzer zunächst hin, dieser Genuß sei doch nur ein unvollkommener, da die eigentlich beabsichtigte Weiterführung des Dramas unterblieben sei. Wie zu Zimmermann, erwähnt er, daß er sich immer wenig über den Plan niedergeschrieben habe. Auf die direkte Frage, ob er denn „keine Erinnerung behalten", denn ein Dichter könne solch einen Stoff doch „nie wieder ganz vergessen", erwidert er wörtlich: „Das hat

mich ja nach dem unglücklichen Sturz“ (1863 in Tüffer) „so sehr geschmerzt, daß mir vieles sogar für immer abhanden gekommen und mir auch der Gang der „Esther“ nicht mehr erinnerlich ist.“ Als das einzige, dessen er sich noch entsinne, berichtet er darauf den Inhalt der Schlußszenen des zweiten Aktes nicht völlig getreu und fügt hinzu, der „Befehl, den Mardochai der Esther gibt, ihre Herkunft geheim zu halten, sollte den Knotenpunkt des ganzen Dramas bilden, in welchem ich Ideen von Staatsreligion und Duldung aussprechen wollte“, diese und nicht die Liebe an sich seien ihm die Hauptsache gewesen. Zwischenfragen bewegen ihn etwas breiter hierauf einzugehen, dann hält er inne und sieht eine Weile schweigend vor sich hin. Von neuem forscht die Wißbegierige. Wenn der Greis neuerdings anhebt, hat er wohl nicht, wie die Referentin meint, inzwischen bloß seine Erinnerungen gesammelt, sondern im Bemühen, der drängenden Fragerin gerecht zu werden, einen Plan ausgestaltet, wie er, der Siebenundsiebzigjährige, ihn jetzt ausführen würde, nicht wie ihn der junge Poet einst vorhatte. Sehr wahrscheinlich ist es gewiß, daß in den letzten Wochen, durch die erfolgte Aufführung veranlaßt, „Esther“ seine Gedanken wieder stark beschäftigt hatte. Umso überzeugender wird aber dadurch die Annahme, er, der bei Beginn der Unterhaltung trotz dieser nachdrücklichen Anregungen sich nicht mehr an den einst geplanten Fortgang zu erinnern erklärte, versuche sich jetzt in einem improvisierten Fortspinnen.

Jeder Dichter, der von einem bereits begonnenen oder erst zu beginnenden Werk vor teilnehmenden Hörern ausführlich spricht, macht an sich die Erfahrung, wie ihm, während er redet, infolge der lebendigen Versenkung in den Gegenstand Motive zuschießen, Änderungen einfallen; um wie viel mehr mußte dies hier halb unbewußt zutreffen. Ich möchte sogar behaupten, in diesem Gespräch lasse sich eine steigende Entfernung von dem ursprünglichen Plan nachweisen. Im ersten Teil der Unterredung verursachen bloß Gedächtnisschwächen kleinere Abweichungen in den Angaben. Nach der ersten Pause beginnen alter Plan und Neudichtung in einander zu fließen, und wenn der ermüdete Greis nach einer zweiten langen Pause, obzwar „offenbar angegriffen“, den erneuten Fragen nach dem Schluß sich nicht zu entziehen vermag, leitet ihn wohl nur noch das eine Bestreben, der Diskussion ein Ende zu bereiten. So ersinnt er in der Eile, vielleicht im guten Glauben, die ur-

sprüngliche Absicht aufzufrischen, eine Art des Abschlusses, die so wenig in ihm lebendig war, daß sie mit seinen Äußerungen zu Zimmermann in grellstem Kontrast steht, und er später, wenn Frau v. Littrow ihn an dies Gespräch mahnte, sich wunderte, daß sie „allerlei darüber wußte, dessen er sich selbst kaum mehr erinnerte“. Schwerlich wird jemand glauben, der Dichter habe zwei von ihm geschätzten Männern wie Laube und Zimmermann falsche Angaben gemacht, obzwar er sich den Plan ein Menschenalter lang gemerkt, denselben jedoch, sobald er ihn bei jener Visite erzählt, so gänzlich vergessen, daß er sonst niemals ähnliches äußerte und durch das Wiedererzählen in Verwunderung versetzt werden konnte Dagegen liegt die Annahme recht nahe, eine Darstellung, wie er sie notgedrungen, um die beharrlich Forschende nicht unbefriedigt zu entlassen, nachdichtend zurechtlegte, sei bald wieder dem Gedächtnis entschwunden.

Über Esthers Los gibt Grillparzer, zum Sprechen gedrängt, die Auskunft, sie sterbe auch, nachdem sie eine Kanaille geworden. Sogleich fühlend dies unmotivierte am fünften Akt Sterben nach Art der schlechtesten Dramatiker sei unmöglich, fügt der übermüdete Greis hinzu: „oder führt ein qualvolles Leben neben dem krankhaft erregten König“. Grillparzer selbst schrieb noch 1843: „Jedes Stück hat möglicherweise nur einen Schluß“, hier läßt er zwei verschiedene Ausgänge offen. Noch unwahrscheinlicher und in sich widerspruchsvoller wird diese Angabe durch die anschließende Motivierung, Mardochai könne seiner Pflegetochter nicht mehr beistehen, weil er, der doch am Tage zuvor im vierten Akt noch eine entscheidende Rolle zu spielen bestimmt war, „entweder zu alt oder weil er auch schon gestorben“ sei. Dieses über Nacht, sozusagen im Zwischenakt Altern oder durchaus ursachlose Sterben des zähen, starren Mardochai ist gleich unglaublich und zudem unbestimmt. Ein sonst feststehender Plan, bei dem der Dichter über Leben und Sterben zweier Hauptpersonen des Stückes nicht im Klaren wäre, ist eine blanke Unmöglichkeit. Während Grillparzer zu Zimmermann sagte, es solle niemand als Haman umkommen und das Ganze gut enden, wird hier an Haman und Zares, Esther und Mardochai ein wahres Blutbad in Aussicht gestellt. Immer stärker drängt sich die Überzeugung auf, all dies geschehe nur, weil der arme, alte Mann, der bei diesem anstrengenden, anderthalb Stunden lang hingesponnenen Gespräch selbst schon ein qualvolles Dasein an der

Seite des fragenden Despoten führt, sich endlich Ruhe verschaffen möchte. Damit gewinnt der Bericht einen gewissen humoristischen Anflug. Man vermag dieses Tragödienende, zumal einen so unklar und ziemlich untheatralisch im Sande verlaufenden Schluß kaum mehr ernst zu nehmen, umsoweniger als Grillparzer selbst gesteht, es sei ihm gänzlich entfallen, wie diese Änderung in Esthers Charakter eigentlich vorgehe und wie „die Gestalt der durch Intrigen hart gewordenen Königin“ gezeichnet werden sollte. Baron Berger fühlte wohl auch, durch all dies müsse die Ansicht, als sei die vom Dichter der Frau v. Littrow gegebene Darstellung mit dem ursprünglichen Entwurf identisch, zum mindesten stark erschüttert werden, darum bemüht er sich nachzuweisen, Grillparzer habe „die künftige Zersetzung und Vergiftung des scheinbar so menschlich schönen Verhältnisses mit leiser Hand vorbereitet“. Noch mehr, „genaues Studium des Fragments zeigt, daß die Verheimlichung ihres Glaubens nicht das Einzige ist, wodurch der sittliche Verfall Esthers vorbereitet ist. Sie möchte Königin werden“. So schafft Alfred v. Berger ein weiteres, von Grillparzer zu Frau von Littrow gar nicht erwähntes Schuldmotiv. Wäre ein solches vorhanden, dann hätte der Dichter gewiß seiner gedacht, unterließ er dies, so vermögen nur die zwingendsten Beweise solche Behauptung zu stützen. Wie sieht es mit den Gründen für Bergers Hypothese aus?

Esther ähnelt der Priesterin von Sestos bei ihrem ersten Auftreten besonders lebhaft. Klar, bestimmt, sich selbst genug und auf sich selber ruhend, nach Göttlichem kaum begehrend, wo die menschlichen Pflichten ihr Dasein hinreichend ausfüllen. In jenem meisterhaft gebauten Auftritt mit dem König wandelt sich dann ihr Wesen völlig um, das Starre schmilzt, das Herbe wird mild, kühler Ablehnung folgt weiche Hingebung. Esthers Klugheit ist wie Heros Geistesklarheit die eines frühreifen Kindes, noch unberührt von den Frühlingsstürmen der Liebe, die aus dieser in sich gefesteten Ruhe in das wilde Spiel stark erregter Gefühle hinaustreiben. In dem Pflegekind Mardochais herrscht der Verstand vor, was sich natürlich genug aus Stammesanlage und beständigem Verkehr mit dem gelehrten Alten erklärt. Erst während sie mit dem König spricht, erwacht ihr Herz und nun gewinnt die süße Leidenschaft bald die Oberhand über die bedächtige Klugheit. Esther weiß um ihre Schönheit. Welches Mädchen wüßte das nicht? Es möchte ihr wohl schmeicheln bei dieser

über das weite Weltreich erstreckten Schönheitskonkurrenz den Preis davonzutragen. Es empört sie sogar, daß sie, die sich um nichts schlechter fühlt als jede andere, weil Jüdin, von solchem Sieg ausgeschlossen sein sollte. Zugleich aber lehnt sich ihr weiblicher Stolz dagegen auf nebst tausend anderen zur Schau gestellt zu werden, um dem Wink eines Mannes fraglos fügsam gehorchen zu müssen, sei es daß er sie beschämend von sich weist, sei es daß er sie nicht minder beschämend willenlos ins Brautbett zwingt. Daß dieser Mann König ist, vermag Esther nicht anders zu stimmen. Gerade ihre jüdische Abkunft bewirkt dies innere Widerstreben, denn sie ist nicht im selben Maße wie die anderen Orientalinnen gewohnt das Weib als Sache verachtet zu sehen, noch in dem „Herrscher über Asien" den höchsten Gebieter zu verehren, dessen Wort unverbrüchliches Gesetz, der sogar anordnet, zu welchen Göttern man beten soll. In Mardochai lebt etwas von dem Geiste des Propheten Daniel oder des Juda Makkabäus, den ein echt germanischer Poet, Otto Ludwig, in die Flammenworte ausbrechen läßt:

„Der Herr ist Gott allein,
Der Herr, der war, der ist, der ewig sein wird,
Israels Gott, er, der lebendge Gott,
Der Gott, der nicht von Menschenhand gemacht,
Der Mächtge, der auf Feuersäulen wandelt,
Und alle Himmel beben, wenn er schilt."

So steht es mit Esther nicht, allein die oppositionell-demokratische Gemütsart des jüdischen Wesens waltet auch in ihr, die sich keiner irdischen Autorität beugen mag, und nicht mit dem Pförtner denkt:

„Die alten (Herren) sind wie Wind und Regen
Er bläst, er näßt und niemand frägt warum."

Im Sinne ihres Volkes wird sie stets „nach Recht und Grund" forschen, ehe sie gehorcht, so auch bei dieser Art der Brautwerbung. Ahasver gilt ihr, die von Hamans unberufenen Anordnungen ja nichts weiß, als roher Despot. Es erfüllt sie mit Entsetzen ihm, falls sie das Unglück hätte, seine Begier zu erregen, ohne um ihre Willensmeinung befragt zu werden in eine Ehe folgen zu müssen, in der sie die Sklavin seiner Launen wäre. Darum erklärt sie kühnlich dem Hauptmann, sie empfinde Abscheu

„Vor also roh gebieterischer Werbung,
Die, wenn sie Eures Königs eigner Wille,
Mir ihn als kundlos darstellt wahrer Neigung."

Auch ihre Herkunft möchte sie als Hinderungsgrund anführen, um der drohenden Gefahr zu entrinnen. Sie unterläßt dies nur, weil es nach der Versicherung des Abgesandten, er habe ohne jede sonstige Rücksicht „nur mit dem Aug zu wählen" lediglich eine unnütze Kränkung ihres Oheims bedeuten würde. Unwillig, blos dem Zwange gehorchend, kommt sie an den Hof, wo sie aus dieser Stimmung heraus die Ansprache des ängstlichen Haman verächtlich erwidert und ihn voll verwundeten Stolzes mit den Worten zurückweist: „Ich fürchte nicht ihm etwa zu gefallen." v. Berger hält dafür, Esther müsse, weil Haman meint, just diese „mindstens neue" Art könnte den König anlocken und ihr rät:

> „Bleib immer nur dabei und ist's Verstellung
> Sieh zu, daß aus dem Ton du nimmer fällst",

wenn ihr „mehr daran gelegen wäre, ganz wahr zu sein als Königin zu werden, wohl eher veranlaßt werden, wenn schon nicht ihm zuwiderzuhandeln und den entgegengesetzten Ton anzuschlagen, so doch nicht gerade den empfohlenen Ton anzuschlagen." Das würde durchaus richtig sein, wäre Esthers Benehmen künstlich zurechtgelegt, um zuverlässig recht abstoßend zu wirken. Da müßte sie rasch, sobald diese Art der Täuschung sich als ungeeignet erweist, zu einer andern Verteidigungsmethode ihre Zuflucht nehmen. Sie gibt sich jedoch einfach ganz so, wie sie wirklich ist und empfindet, mit voller, stolzer Aufrichtigkeit ohne Neben- und Hintergedanken; die Lüge ist etwas ihrem Wesen noch durchaus Fremdes, was sie mit ruhiger Verachtung von der Hand weist. „Sie handelt kongruent dem Rate des erfahrenen, mit den Launen seines Gebieters vertrauten Höflings", behauptet Baron Berger. Vor allem ist Haman für Esther ein Unbekannter, der ihrem unbefangenen Urteil durchaus nicht als beachtenswert schlauer Ratgeber, vielmehr als jener „töricht schwache Mann" erscheint, als der er sich bewährt. Für sie besteht gar kein Anlaß seinen Worten irgend welches Gewicht beizulegen und sie tut es schon deshalb nicht, weil sie Schleichwege und findige List überhaupt verschmäht. Gesetzt den Fall — posito, non concesso — das Mädchen beabsichtigte sich zu verstellen, um Königin zu werden, dann dürfte sie ein Verfahren, das Haman billigt, sicherlich nicht aufrechterhalten, denn dieser hat ja eben seine Unfähigkeit die Stimmung des Gebieters zu erraten, die Wirkung einer Sache auf Ahasver abzuschätzen, in der eklatantesten Weise dargetan. Sie

müßte weit eher den Schluß e contrario ziehen und um ihr Ziel zu erreichen, das Gegenteil von dem tun, was der ungeschickte Höfling empfiehlt, jedenfalls sich mehr auf den eigenen, sicher urteilenden natürlichen Verstand als auf unbefugte Ratschläge eines Toren verlassen. Selbst wenn v. Berger Recht hätte, hätte er demnach Unrecht, da auch eine Esther, wie er sie konstruiert, nicht Hamans Ideen Folge leisten möchte.

Im „Bruderzwist" hat Grillparzer eine nicht unähnliche Situation herbeigeführt. Klesel hat umsonst Matthias gebeten von seiner Weigernng Frieden mit den Türken zu schließen abzustehen, da, unmittelbar bevor die drei anderen Erzherzoge erscheinen, kommt es dem Bischof wie eine Erleuchtung, Matthias möge bei der Weigerung bleiben, das sei am förderlichsten. Matthias hätte ungleich mehr Anlaß als Esther auf Rat zu horchen, Klesel ist sein geistig weit überlegener Getreuester, aber er versteht gar nicht was dieser beabsichtigt. Er faßt das erst als die Erzherzoge wieder fort sind und er die Vollmacht in Händen hält, die ihm Klesels Klugheit verschaffte. Sein Verhalten hat der Rat nicht bestimmt.

Wollte Esther Königin werden, so würde sie, als Ahasver sie gehen heißt, ehe er noch ein Wort mit ihr gesprochen, sich nicht ruhig entfernen, vielmehr eine letzte Chance versuchen, um etwa für diese Erlaubnis dankend den König in ein Gespräch zu verwickeln. Den Zufall, daß Ahasver selbst jene Bemerkung anknüpft, bei welcher er noch kaum an das Mädchen denkt, blos seinem Zorn wider Haman neue Nahrung zuzuführen strebt, konnte sie keineswegs voraussehen. Ruft sie nun hastig: „Nicht mit Gewalt", so tut sie dies blos aus dem rein menschlichen Gefühl des Mitleids für den vom erzürnten Herrscher hart bedrohten, zitternden Minister. Es erbarmt sie des Jammermannes, der eben noch bebend geklagt hatte:

> „Ich könnte mich zu deinen Füßen werfen,
> Die Knie umfassen dir, der letzten Hoffnung."

Sie weiß, daß seine Stellung, sein Leben in Gefahr sind. Zudem war sie auf Befehl des Ohms ohne Widerstand dem Abgesandten gefolgt. Sie will nicht, daß ein wenngleich nicht ganz unbegründeter Verdacht das Los des alten Mannes noch verschlimmere. Grillparzer bereitete dies, wie in einer Vorahnung möglicher Mißdeutungen, sehr glücklich vor, indem er bereits vorher das leicht zum Anteil bewegte Mädchen durch Hamans fassungslose Verzweiflung,

so lächerlich verächtlich der Höfling ihr ist, mitleidig berührt zeigt. Soweit geht dies Bestreben Hamans Ungnade zu erleichtern natürlich nicht, daß sie auf die erneute Frage des Monarchen: „So kamst du gern?“ wider die Wahrheit tun sollte, als hätte sie sich willig zur Schau stellen lassen. Sie erteilt jene Antwort, welche in der für Haman schonendsten Form doch das ganze Verfahren als ein eher aufgezwungenes kennzeichnet: „Ich kam, so wie ich gehe, weil man es gewollt.“ Mit kluger Feinheit sagte sie damit deutlich genug: wie mich ein Machtgebot entläßt, hat es mich berufen, ich fügte mich damals wie jetzt. Auf die weiteren Fragen des Königs, den an Esthers Worten diese ruhige Geringachtung seiner fürstlichen Gunst befremdet, erwidert sie mit sicherer Gelassenheit, völlig ihrer Natur entsprechend. Ahasver, der sich in jenem vortrefflichen Monolog des ersten Aktes als Opfer seiner Höflinge fühlt und bitter darob klagt, empfängt hier den Bescheid:

„Wir sündigen so viel, Herr, an der Welt,
Daß, wenn man abzieht, immer wir im Rest.“

Beruft er sich nunmehr darauf, man sage doch, daß die Herrscher

„Die Welt so sehr beglücken, daß das Höchste,
Das sie uns gibt, nicht abträgt ihre Schuld“,

dann entgegnet Esther mit entschlossener Kürze: „Es wird wohl nicht so sein“, eine Antwort, die heute noch einem von autokratischem Selbstgefühl geschwellten Regenten recht unerwartet kommen möchte. Nochmals wagt Esther in diesem von ihr nicht gewollten Gespräch ihren Kopf. Sie setzt sich dem vollen Zorn des Herrschers aus, indem sie ihm die Rückberufung der verbannten Fürstin als einziges Heilmittel nennt. Mißtrauisch hatte Ahasver gedacht, sie werde nun für sich selbst sprechen. Sie tut es nicht. So warm, so überzeugend, ja hinreißend gedenkt sie vielmehr Vasthis und alles dessen, was den König mit dieser vereint, daß der Hauch ihrer Worte, lebte im Herzen des Fürsten noch ein Funke von Neigung für die Verstoßene, diesen zur lodernden Flamme entfachen müßte. Was nur immer gegen eine neue Ehe anzuführen ist, bringt sie vor:

„Ein neues Band, es wär' ein neu Beginnen,
Mit ihr nur setzest du dein Leben fort.
. . . .
Und findest du die Beste des Geschlechts,
Kannst du ihr geben die Erinnerungen,
Die jene mitträgt aus dem Lenz der Tage.“

v. Berger freilich findet, diese Lobpreisung der Fürstin Vasthi, diese Mahnung an all das, was keine andere Gefährtin dem Herrscher bieten könne, sei für Esther „das Förderlichste, wenn sie Königin werden will"! Eher dürfte man glauben, falls das Mädchen sich den Platz der Verstoßenen erringen wolle, müsse sie eine so enthusiastische Empfehlung und Verteidigung Vasthis scheuen. Der Esther des Fragments liegt jedoch eine derartige Absicht bei Beginn des Gespräches fern, während dessen sie sich nicht in den König über Persien, nein, in den liebenswerten Menschen Ahasver verliebt. Eine weiche Hamletnatur, voll Mißtrauen gegen jedermann, gerade weil es ihn so sehr drängt vertrauen zu können. Diesen edeln Kern seines höhnisch-zerfahrenen Wesens fühlt das Mädchen mit feinem weiblichen Instinkt bald heraus. Inniges Mitleid für einen vornehmen Charakter überkommt sie, der durch menschliche Niedertracht zu gleichen Schutzmaßregeln des skeptischen Unglaubens an jede höhere Regung genötigt „auf der einsamen steilen Höhe" in Sehnsucht nach einer liebenden Genossin verschmachtet. Sie durchschaut den heißen Jammer dieser scheinbar so beglückten Existenz mit jeder Sekunde deutlicher. Statt des eigenwillig grausamen Despoten, wie er in ihrer Vorstellung lebte, traf sie einen bitter leidenden, gequälten Menschen. Ihm wendet sich ihr bisnun unberührtes Herz mitleidsvoll gerührt mit immer heftigerem Anteil liebend zu.

Dieses unerwartet neue Gefühl verwirrt und wandelt sie, je mehr die Unterredung fortschreitet. Erst da Ahasver Vasthis Rückberufung mit dem heftigen Ausruf ablehnt: „Sie liebt mich nicht und hat mich nie geliebt", ringen sich Esther zögernd die Worte von den Lippen: „Sonst dächt' ich, Herr . . . . Was liebenswert — man liebt es wohl", ein schüchternes, verschleiertes Geständnis der Neigung, das sie über sich selbst erschrocken sogleich wieder zurückzunehmen trachtet. In ihrem Verhalten die schlauberechnetste Koquetterie zu erblicken, ist wohl nur möglich, wenn die Vorliebe für eine bestimmte Hypothese das Gehör für echte Naturlaute benahm, so daß man die süße Scham der von ihrer Neigung überraschten Jungfrau nicht rein zu erfassen vermag, wie der herzenskundige Dichter sie rein darbot. Auch sonst ist es ganz nach Grillparzers Weise, daß ein vorher kluges, selbstsicheres Mädchen, jedem Reiz der Sinne bis dahin fremd, nun von einer wahren Herzensneigung überrascht, mit spröder Jungfräulichkeit das erwachende Weib in sich niederzukämpfen

sucht, bis endlich die Eisrinde schmilzt und der besiegte Stolz überquellender Liebe weicht. Medea, Hero, Esther und Libussa gleichen einander hierin, in so vielfach variierten Kombinationen auch die ähnliche Situation wiederkehrt. Weil Esther den König zu lieben beginnt, erscheint sie sich neben ihm so klein und unbedeutend, daß sie nicht glauben kann, er vermöchte ihre Gefühle zu teilen. Fürchtend, er habe die aufquellende Neigung doch bemerkt, erwidert sie, das liebliche Rot der Scham auf den Wangen, mit gesenktem Blick leise und zaghaft: „Ich weiß nicht, was du meinst.“ Die Verwirrung, in welche dieser sich selbst noch ein wenig unklare Tumult aufbrechender Empfindungen sie versetzte, zeigt und benützt Grillparzer mit gewohntem technischen Geschick. Sie vermag die Türe, von wo sie kam, nicht mehr zu finden. Ahasver weist sie mit lächelnder Täuschung in seine Gemächer und legt ihr damit in seiner Art ein Geständnis ab, das von ihr nicht sogleich richtig gedeutet wird. Seine flehenden Worte überzeugen sie allmählich, mehr als flüchtige Aufwallung der Sinne, echte, tiefe Liebe beseele ihn. Nicht als mächtiger Herrscher, nur noch als der einsame, nach wahrer Neigung begehrende Mensch steht er vor ihr und spricht voll herbschmerzlicher Resignation:

„Ich wußt' es ja, mir ist kein Glück bescheert
Und einsam wall' ich zu des Todes Pforten“.

Da ergreift Hadassa von Liebe und Mitleid bewältigt den Kranz. Das Blut schießt ihr brausend zu Herzen und nach einem letzten schwachen Versuch des Sträubens wird sie von staunend-seliger Beklommenheit erfüllt die Seine, indes der trübsinnige Mann in heller Lust aufjauchzt wie ein Knabe, weil er das Herrlichste gewonnen, was alle Schätze nicht erkaufen, all seine Macht nicht erzwingen konnte: ein aus freier Neigung sich hingebendes Herz. Dieses Aufblühen wechselseitiger, echtmenschlicher Liebe bei dem oft getäuschten Mann und der weltfremden Jungfrau, dieses Zusammenfinden von zwei geistig Einsamen ist mit einer feinsinnigen Lebenstreue, mit einer Fülle von Poesie wiedergegeben, welche diese Szene zu einer der glänzendsten der Weltliteratur erheben.

Durch die Macht der Wahrheit, den Reiz der Schönheit und den Zauber der Reinheit gewinnt Esther absichtslos den König, der ein viel zu geübter Menschenkenner ist, um echte Naivetät nicht von koquetten Künsteleien unterscheiden zu können. Dieser unwiderstehliche

Dreibund vereint sich in ihrer übermächtig anziehenden Erscheinung. Zu stark fesselt sie unser Interesse, um nicht, so ungern man auch solche Träumereien der Öffentlichkeit übergibt, ebenso wie versucht wurde das Stück nach den Angaben der Frau von Littrow zu rekonstruieren, das gleiche Wagnis, mit Hilfe der Erklärungen Grillparzers an Zimmermann, zu unternehmen. Esther, das beweisen die wenigen vorhandenen Verse zur Einführung in den dritten Akt, sollte ihrem früheren Wesen zuwider zur Unwahrheit greifen, Mardochai verleugnen, die kleinlichen Ausflüchte vorbringen, sie habe den warnenden Zettel verlegt, verloren. Woher diese neuen Züge ihres Charakters? „Die Lieb' ist stärker als der Tod." Von jeher galt diese Leidenschaft als Entschuldigung für mancherlei Verirrungen. Selbst Grillparzer, so ernst er es mit der Wahrhaftigkeit nahm, läßt in „Weh dem, der lügt" Leon schließlich durch die Liebesneigung zu Edrita, wenn er bereits als Sieger dasteht, noch einmal scheitern und zur trügenden Täuschung herabsinken. Bischof Gregor, der strengste der Strengen, sieht mild lächelnd über diesen letzten Rückfall hinweg. Primislaus bedient sich wiederholt der Täuschung als Waffe im Liebeskampf wie Ahasver absichtlich den falschen Ausgang bezeichnet, der ein Eingang ist.

Esther hat Ahasver aufs innigste lieben gelernt; sie ist nicht mehr das geistesklare, weil von innerer Unruhe freie Mädchen, sondern ein liebestrunkenes, mitten in der neuen, ungeahnten Seligkeit um deren Dauer bangendes Weib. Wie Hero, sobald sie Leander fand, der Ohm nichts mehr gilt, so auch Esther der Schützer ihrer Kindheit. Sie zittert um ihr Glück, das Gefahren ohne Zahl bedrohen, unter denen der eben entdeckte Mordanschlag kaum die schlimmste ist. Mit dem Bekenntnis, sie sei Jüdin, würde sie der unzufriedenen Hofpartei, den Anhängern Vasthis, die verderblichste Waffe selbst in die Hand drücken. Warum sollte sie dies tun? Was frommte es den Juden, müßte Esther deshalb aufhören Königin zu sein, weil sie diesem verachteten Stamme angehört? Bedeutete es nicht bloß eine Schmach bitterster Demütigung für ihr Volk, wenn ein Sprößling seines Königshauses, aus Davids Geschlecht, einer Ehre verlustig erklärt würde, die anderen Frauen minderer Abkunft nicht verweigert worden wäre? Mit solchen halbwahren Sophismen mag Esther sich selbst um so leichter beschwichtigen, als ein hoher Grad von Begeisterung für ihr Volk und dessen Glauben

nie bei ihr vorwaltete. Mit jener Selbstverspottung, die zugleich ein bitteres Gefühl persönlich unverdienter Zurücksetzung birgt, meinte sie zu Mardochai:

„Denn Israel, so hoch in eigner Schätzung,
Steht tief im Wert bei allem Nachbarvolk."

Sie denkt ähnlich, wie jene komische Figur in Heines unartigen „Bädern von Lucca" dies mit den geflügelten Worten ausdrückt: „Bleiben Sie mir weg mit dem Judentum, das ist überhaupt keine Religion, das ist ein Unglück." Esther vermag für die Schwächen ihres Stammes nicht blind zu sein, darum erwidert sie auf des Oheims zürnende Frage: „So zweifelst du an unsres Volkes Ruhm?" beschwichtigend und doch innerlich kühl:

„Das nicht, nur wünscht' ich, daß es selbst ihn minder fühlte
Und andere ihn anerkennten mehr;
Die eigne Schätzung ist ein schlimmer Maßstab."

Ihrer damals noch ruhigen, unparteiischen Denkart ist die einseitige Verbohrtheit des düsteren Fanatikers fremd, der wie Mardochai einzig in der Erinnerung an den alten Glanz seines Volkes, in der Trauer über dessen Niedergang und in der zuversichtlichen Hoffnung künftiger Erhöhung lebt.

Das Wohl und die Zukunft des jüdischen Stammes: dies ist Mardochais unverrückbarer Leitstern. Nichts für sich begehrend mag er leichtlich die Welt und ihre Scheingrößen mißachten, doch jede Zurücksetzung seines Volkes kränkt ihn aufs tiefste. Weil er im Dienste seiner Pläne auf eigenes Glück verzichtete, kann er kaum mehr fassen, daß andere so eifrig danach trachten; daher wird er ohne Bedenken fremdes Lebensglück auf dem Altar dieser Idee darbringen, die, ein gefräßiger Moloch, alles verschlingt, woran Menschen sonst ihr Herz hängen. Selbst Esther, das einzige Wesen, für das er persönlich sympathisches Interesse hegt, gibt er an Hamans Sendlinge widerstandslos hin, weil sie vielleicht das Werkzeug zur Erhöhung des Judentums werden möchte. Auch diese seine „gute Tochter" ist ihm Mittel zum Zweck. „Jeder Dichter erntet in den Schlußakten, was er in den ersten säet," bemerkt v. Berger; das trifft hier zu. Der Zwiespalt der Lebensauffassung zwischen Oheim und Nichte äußert sich schon bei deren erstem Auftreten in scharf kontrastierenden Wechselreden. Esther liebt den Pfleger ihrer Jugend nicht so wie Gott die Menschen:

„Im ganzen, großen, wo des einen Nachteil
Des andern Vorteil wird, nein, einzeln Euch,
Nicht willens für die Wohlfahrt einer Welt
Nur ein Atom von Eurem Sein zu geben.“

Weit stärker noch als jetzt Mardochai wird sie einst den Gatten mit solcher Neigung umfangen. Der Ohm, der nur in seinen weittragenden Entwürfen lebt und, wie es wohl zu gehen pflegt, über diesem Streben ins Weite, Allgemeine den Sinn, ja den Anteil für das Individuelle, Enge verlor, entgegnet dieser Gesinnung gemäß geringschätzig:

„Du hast bezeichnet, wie ihr Weiber liebt,
Und wie des Großen Sinn euch streng verschlossen.“

Als Warnung bei seinem späteren Tun möchte ihm, verstünde er sie, Esthers Antwort dienen:

„Verschlossen nicht, und auch bereit, ein Dasein
Dafür zu opfern, aber nur das eigne;
Der Lieben Glück ist anvertrautes Gut.“

Er beherzigt dies nicht, er ist bereit, sein Mündel auch einer sonnenlosen Ehe zu überliefern, könnte dadurch Israels Heil gefördert werden. Das gibt ihr fast ein Recht, wie er sein Volk höher stellte als sie, ihrerseits den Gatten ungleich höher zu schätzen und den Ohm zu verleugnen. Ihn anerkennen hieße ihr Glück bedrohen, vernichten. Doch sie tut es in dem Augenblick, da seine Warnung vielleicht ihr Leben rettete. So wandelt sich, was Recht scheinen konnte, gleich wieder zum Unrecht. Diese feine Verschlingung der Beweggründe in den Handlungen der Menschen, wie im Leben, wo die lautersten und gehässigsten Motive oft ineinander fließen und die Tat meist die Resultante aus den widersprechendsten Einflüssen bildet, dieses sich Verweben und Verflechten verschiedenartiger Strömungen darzustellen ist eine der interessantesten Aufgaben modern-psychologischer Dichtungen. Bei Esther mag ferner die Befürchtung mitspielen, selbst wenn die Entdeckung ihrer jüdischen Abkunft, wie immerhin möglich, keine üblen Folgen mit sich brächte, könnte Mardochais rauher, scharfkantiger Hochmut, sein Pochen auf die auserwählte Sendung Israels solche nach sich ziehen. Sein vorzeitiges Drängen würde das Los der Glaubensgenossen, das Esther zunächst weit weniger am Herzen liegt als das Streben, den Geliebten immer inniger an sich zu fesseln, nicht bessern, hingegen Ahasver, der seiner selbst wegen geliebt sein will, nicht, weil er die Macht besitzt und

diese für die Juden gebrauchen könnte, ihr kaum gewonnen auch wieder entfremden. Die stärkere Neigung hat die ältere entwurzelt. Um des Gatten Herz nicht zu verlieren, will sie Mordochai fern halten.

Auf die Entdeckung der Verschwörung, mit welcher der dritte Akt beginnt, wäre wohl deren Bestrafung gefolgt. Sodann hätte den Hauptteil des Aktes die große Debatte zwischen Haman und dem König gebildet. Den nächsten Anlaß bot sicherlich des eitlen Ministers Zorn, darüber, daß jener Alte am Tor ihm gleichmütig die Huldigung versagte, deren Leute seines Schlages ebenso dringend bedürfen als Speise und Trank. Sehr denkbar, obschon durch nichts erwiesen, wäre auch, daß Haman inzwischen seines Verächters Namen und Abkunft herausbrachte. Nun von dem König beauftragt Nachforschungen vorzunehmen, wer der rettende Warner Mardochai sei, erblaßt er vor dem Gedanken: jener Verhaßte könnte, einmal in der Gunst des ihm jedenfalls zu Dank verpflichteten Monarchen, höher steigend seinem Ansehen ernsthaft gefährlich werden. Darum leugnet er nicht bloß ab, den Mahner zu kennen, sondern erblickt sogleich nur in der Vernichtung der gesamten Judenschaft sein Heil. Möglich auch, daß inzwischen die Partei der Fürstin Vasthi, die ein begreifliches Interesse daran hat, Esthers jüdische Abkunft erforschte, geschickt Hamans Haß gegen Mardochai benützt, um ihn durch Zares zu Maßregeln gegen die Juden als solche aufzustacheln. Dabei konnte der vom Minister nicht geahnte Hintergedanke sein, sobald dieser Befehl wider die Juden zum Vollzug gelange, Esthers Zugehörigkeit zu den Geächteten, von der auch Haman keine Kenntnis besäße, zu enthüllen und so ihre Verstoßung dem Könige zur Pflicht zu machen. Diese ganz flüchtig skizzierten Verwicklungen (ähnlich von Scherer dargelegt), ließen sich nach den veröffentlichten Aufzeichnungen Grillparzers zur „Esther" vermuten, die beginnen: „Als Hintergrund aller Intriguen am Hofe die verstoßene Königin Vasthi, die aber selbst nie erscheint." Dies geplante Intriguenspiel hätte wahrscheinlich breiteren Raum erhalten. Wie immer die Motivierung dieser Szene gewesen wäre, ihr Inhalt läßt sich unschwer angeben. Haman überzeugt den durch jene Verschwörung nach kurzem Frohsinn wieder in Mißtrauen versunkenen Herrscher von der Gefährlichkeit eines Volkes für seine fürstliche Gewalt, das sich nur soweit beuge als unbedingt nötig, die Götter der anderen insgeheim wie laut verachte, nur einen Herrn im Himmel, seinen Nationalgott,

aber keinen Herrn auf Erden, den stammesfremden Monarchen, anerkenne. „Hier wäre eine große Szene über das Recht des Staates der Religion gegenüber, über die Stellung der Religion im Staate, über Glaubensfreiheit, politische Rechte und kirchliche Satzungen gekommen“ (Grillparzer zu Frau v. Littrow). Schließlich sollte es Haman gelingen, den König, sei es zur Vertreibung der Juden, wie jener ursprüngliche Plan besagt, sei es zur „Strafe der Auslieferung ihrer heiligen Bücher an die Perser und Unterdrückung ihres Kultus“, wie der Dichter seiner Besucherin mitteilte, zu bewegen.

Den vierten Akt denke ich mir so. Esther weiß von dem Edikt gegen die Juden und ist dadurch beunruhigt, weil sie doch soweit als Tochter ihres Volkes fühlt, um dessen Jammer mitzuempfinden. Zugleich bemerkt sie bei dem König, obschon ihr eigenes Wesen in Liebe zu Ahasver aufgeht, Zeichen von Verstimmung, ja von lauerndem Mißtrauen, da ein undefinierter Verdacht seit jener geheimnisvollen Warnung, deren Urheber sein Weib nicht kennen wollte, in ihm zurückblieb. Das biblische Motiv, wonach Esther seit 30 Tagen nicht zum König gerufen wurde, wäre vielleicht in entsprechend gekürzter Abschwächung beibehalten worden, in der Art, daß der Fürst gegen sie kühler geworden sei, doch braucht man den Zwischenraum der einzelnen Akte nur mit je einem Tag anzunehmen, was Grillparzers Kompositionsweise der straffen zeitlichen Konzentrierung entsprechen würde. Mardochai gelangt zur Königin, die ihm den Zutritt nicht verweigern will. Er fordert von seinem Pflegekind, sie solle ihr Volk durch ihr Dazwischentreten erretten. „Sie kann den König für die Juden gewinnen dadurch, daß sie, die Geliebte, dem gehaßten Volk angehört, sie kann ihn aber auch dadurch für sich verlieren. Das sollte nun wieder eine wichtige Szene werden, in welcher die ganze Gewalt und Autorität talmudistischen Priester- und Rabbinertums sich geltend machen konnte, durch welche die rebellische und gottesleugnerische Tochter von der Hoffart der Welt zur Unterwerfung und zum Gehorsam unter die Herrschaft des Glaubens gebracht wurde“ (Grillparzer zu Frau v. Littrow). Ohne Zweifel hätten wir hier einen der interessantesten Auftritte erhalten: Esthers Sträuben, die sich um ihre Liebe wehrt, sie trotzt dem drohenden Fordern und Drängen Mardochais, pocht wohl auf ihr Recht der Einzelpersönlichkeit, wirft ihm vor, sie sei ihm nichts gewesen als ein Werkzeug für seine

Pläne, auch jetzt wolle er sie nur als Mittel zu seinen Zwecken gebrauchen. Dagegen behauptet der Ohm, die Verpflichtung gegen ihr leidendes Volk müsse jede andere Stimme ihres Innern übertäuben. Zunächst gelte es, die höheren Aufgaben, die Gott selbst ihr auferlege, zu erfüllen, dann erst dürfe sie des eigenen Glückes gedenken. Derart wäre ein heftiger Ringkampf der Geister entbrannt, doch ich glaube nicht, daß er genau so, wie Frau v. Littrow berichtet, geendet hätte. Viel eher dürfte die Königin in empörtem Aufbäumen gegen den Willen des Greises diesem vorwerfen, der von ihm stets sorgfältig gepflegte Hochmut Israels als des auserwählten Volkes, der ungemessene Stolz auf eine besondere göttliche Berufung beschwöre notwendig Haß und Verfolgung herauf. Die Wendung, durch welche Esther endlich ihr Unrecht einsieht und dennoch für dies Volk mit allen seinen Fehlern beim König zu flehen beschließt, denke ich mir ähnlichen Motiven entsprungen wie sie den Helden in Fritz Mauthners Roman „Der neue Ahasver" bewegen: Wenn die Krämer und Wechsler kommen und sprechen: Gehet weg, ihr Christen, vom Markte, ihr Juden aber bleibt, denn jeder von euch soll ein Goldstück empfangen, dann gehen wir weg mit den Christen; drängt aber der Pöbel heran und schreit: Gehet weg, ihr Christen, vom Markte, ihr Juden aber bleibt, euch wollen wir steinigen, dann bleiben wir und stellen uns mit in die Reihe, ohne zu fragen, wer neben uns steht, und harren aus mit den Juden. Esther ist eine ursprünglich edle Seele, selbst gegen den ihr fremden Haman mitleidig gestimmt, um wie viel nachdrücklicher muß sie der jammervolle Verzweiflungsschrei eines ganzen Volkes ergreifen, ihres Volkes. Hochherzig beschließt sie mit Gefahr des Lebens, die Sache der Verfolgten zu führen. Zugleich wäre hier eine der Fährmann-Szene von „Weh dem, der lügt" verwandte Wendung. Schwiege Esther nämlich selbst jetzt noch, um Königin zu bleiben, so würde eben diese Heimlichkeit sie ins Verderben stürzen, wozu das Netz, ohne daß sie es ahnt, schon gespannt sein müßte. Zu sprechen scheint das weitaus Gefährlichere und doch rettet sie sich einzig durch das Bekenntnis der Wahrheit nicht bloß den Thron, auch das Herz Ahasvers. Mit Esthers Erklärung, sie wolle zu dem König gehen und mit ihrer an die biblische Tradition angelehnten Bitte, alles Volk ihres Glaubens möge betend und fastend um Erfolg dieses gewagten Schrittes flehen, mochte der Akt schließen.

Im fünften Akt tritt Esther ungeladen vor Ahasver. Sie enthüllt dem Erstaunten ihr Geheimnis. Ich bin Jüdin, der Mann, der mein und wohl auch dein Leben rettete, Mardochai, ist mein Ohm. Nun verfahre mit uns nach deinem Willen, aber bedenke, daß den Königen nicht darum Macht verliehen wurde, damit ihre Untertanen, auch wenn sie nichts verbrochen, vor ihnen zittern. Wolltest du über mich und mein Haus schützend deine Hand halten, die andern aber treffen mit dem Schwert des Zornes, ich verschmähte solche Gnade, wird sie nicht auch meinem schuldlosen Volke, sein Gott ist mein Gott und sein Weg ist mein Weg. Wähle zwischen Haman und Esther! Der betroffene König begnadigt die Juden, Esther hat sich mit dieser Handlung aufopfernden Mutes von der Schuld früherer Heimlichkeiten gelöst und das beginnende Mißtrauen des Herrschers zerstreut. Dieser will Mardochai belohnen und legt zugleich Haman in der aus der Bibel bekannten Weise eine Falle. Sobald der enttäuschte Minister die List merkt und seinen unabwendbaren Sturz voraussieht, verschärft noch durch die Erbitterung, gerade vor Mardochai weichen zu müssen, verschreibt er sich „durch seine Frau verleitet" der Partei Vasthis, die aufs Äußerste gebracht, vermutlich einen Gewaltstreich plant. Damit beschleunigt er nur seinen Untergang und zwingt den König, diesen Treubruch des Ministers an dessen Haupt zu rächen. Das Stück endet als Schauspiel, wie Grillparzer zu Zimmermann sagte, mit der Verkündigung religiöser Duldung und der Anerkennung, daß keine irdische Macht in die Gewissenssphäre mutwillig eingreifen solle.

Jedenfalls hätte dabei auch Mardochais Stolz, das Gegenstück zu Hamans Eitelkeit, gemildert werden müssen, wenn nicht gebrochen. Vielleicht sollten ihn die erlittenen Seelenqualen, als er für die Zukunft seiner Stammesbrüder bangt, zu einer edleren, freieren Menschlichkeit emporläutern, wo er in engem Konfessionsgeist befangen war. Toleranz bedeutete für Grillparzer gewiß keine einseitige Verherrlichung des ihm eher unsympathischen Judentums, dessen Schwächen er ebenso wohl kannte wie seine Vorzüge. An Ahasver hätte sich eine Umwandlung vom finster brütenden, unstäten Despoten, der „das Vertrauen in Menschen" verloren hat, eben darum jeder Einflüsterung leicht zugänglich ist, zum pflichtbewußten, für das Wohl seines Landes besorgten Herrscher vollzogen. Durch das offene Bekenntnis ihres Fehls an ihm in einem

Augenblick, wo sein vernichtender Zorn sichere Strafe dieses Geständnisses schien, durch solchen edlen Opfermut gab Esther ihm den wankend gewordenen Glauben an sie und das entschwundene Vertrauen zu den Menschen zurück, damit auch die Liebe zu diesen und den Entschluß, für sie zu wirken.

Nach den Mitteilungen an Frau v. Littrow fiele Esthers Bitte um Begnadigung ihres Volkes übrigens in den vierten Akt. Auch dies steht im Widerspruch mit jenen älteren Aufzeichnungen Grillparzers, die mit Bestimmtheit diese Szene für den fünften Akt aufsparen. Gerade weil der Dichter schon an Medea dargetan hatte, wie Verrat am eigenen Volk sich räche, mußte es ihn reizen, das Problem hier von einer anderen Seite zu erfassen, zu zeigen, wie Esther, die aus Liebe wie Medea ähnlichen Konsequenzen zusteuerte, rechtzeitig sich besinnt und (zugleich von der Lüge zur Wahrheit rückkehrend) durch ein edel freies Bekenntnis sich und ihr Volk rettet. Niemand vermag mit Bestimmtheit anzugeben, wie Grillparzer das Stück fortgeführt hätte; die hier gegebene Darlegung verfolgte nur den Zweck, zu erweisen, wir seien keineswegs gezwungen, uns den Genuß der köstlichen Blüte des Fragments durch trübe Blicke in die Zukunft der Handelnden schmälern zu lassen. Wenn die Vertreter der gegnerischen Ansicht sich selbst freuen, daß der von ihnen supponierte Plan nicht ausgeführt wurde, so werden wir beklagen, um die Vollendung des Liebesdramas von Ahasver und Esther gekommen zu sein.

XII.

Die Jüdin von Toledo.

Den Forderungen des altklassischen Stils entspricht von allen Werken Grillparzers nur „Sappho“; selbst diese behandelt ein wesentlich modernes Problem. „Ottokar“ durften wir als hervorragend realistisch, den „Treuen Diener“ als fast schon naturalistisch bezeichnen. Zu den modern gearteten, vorwiegend psychologischen Dramen zählt auch die „Jüdin von Toledo“, die im Stil dem Bancban am nächsten kommt, obschon sie einige individuelle Zuspitzungen glücklich vermeidend jenen typischen Charakter, den jedes echte Drama haben soll, besser zu wahren weiß. Rahel wie Alfonso sind mit den Mitteln einer vom Realistischen deutlich ins Naturalistische hinüberspielenden Technik ausgestaltete Charaktere. Ihre kongeniale Wiedergabe konnte erst gelingen, als man sich von dem Banne, den Dichter als Klassizisten ehrfürchtig zu scheuen, befreite. Mit rühmlichem Eifer erkannten dies die Darsteller, als 1889 in Wien, wie schon 1888 in Berlin, das lange für unaufführbar geltende Stück wieder aufgenommen wurde. Bei einer frischen, modernen Spielweise erzwang dieses Drama ungleich größere Erfolge als bei der ersten Aufführung im Burgtheater am 23. Januar 1873 mit Charlotte Wolter als Rahel und Sonnenthal als Alfonso. Das deutsche Publikum mußte erst durch die oft unerquickliche Schule des Naturalismus gehen, um die „Jüdin von Toledo“ verstehen und würdigen zu lernen.

Seither brach sich auch eine andere Beurteilung des Werkes Bahn, weil im öffentlichen Urteil ein Wechsel in der Heldenschaft bemerkbar wurde. Nicht in Rahel, die allerdings dem Stück den Namen gab, in Alfonso, der mit der schönen Jüdin ein Abenteuer durchlebt, sehen wir den Protagonisten; Volkelt gebührt das Ver-

dienst, diese Anschauung zuerst mit Entschiedenheit vertreten zu haben, auf die dann v. Berger seine glückliche Erläuterung des Werkes als Erziehungsdrama aufbaute. Als Motto dürfte man unserer Tragödie die schönen Verse aus der „Esther" voranstellen:

„Niemand ist rein. Das Schlimme will sein Recht;
Und wer's nicht beimischt tropfenweis dem Guten,
Den wird's gesamt aus Eimern überfluten."

Mochte doch Grillparzer bei diesem Spruch mit auf Alfonso zielen, denn „Esther" und „Die Jüdin von Toledo" beschäftigten seine Gedanken lange gleichzeitig; in der „Jüdin" gedenken der weichgestimmte König und der schmutzige Wucherer Isaak jener alten Sage von der Brautwahl des Königs über Persien. Da wie dort derselbe Stoff, ob auch zu gegensätzlichen Wendungen geführt: die Begegnung eines nicht eben glücklich vermählten Herrschers mit einem Mädchen aus der unbeachteten Masse seiner Untertanen, das ihn, sein Wesen umwandelnd, in Liebesfesseln schlägt. Beide Male ist dies eine Jüdin. Vor allzu energischer Betonung der konfessionellen Seite des Problems wäre zu warnen. Poetisch besaß dies Motiv für unseren Dichter nur sehr mäßiges Interesse. Kehrt er auf persischem Boden mehr die guten, auf spanischem mehr die schlechten Eigenschaften des jüdischen Charakters hervor, so geschieht das, weil diese Beleuchtungsart den Zwecken des jeweiligen künstlerischen Organismus besser dient, nicht als Selbstzweck. Der Gegensatz in der Behandlung des Problems ist ebenso groß wie jener des weisen, wenngleich hochmütigen Mardochai und des geldgierigen, in der Gefahr verächtlichen, in jeder Beziehung jämmerlichen Isaak, oder der klugen, tatkräftigen, edelmütigen Esther und der leichtfertigen, törichten, selbstsüchtigen Rahel. Die Kontrastierung findet sich im Drama selbst wieder, wo die weder bei dem Historiker Mariana, noch bei Lope de Vega oder dem Novellisten Jacques Cazotte, den drei Hauptquellen Grillparzers, in dieser Art erwähnte Halbschwester Rahels, nicht absichtslos, gleichfalls den Namen Esther trägt. Sie ist übrigens der einzige durchaus sympatische, fast allzu ideal geschilderte Charakter in einem Werk, das mit naturalistischer Schärfe die Gebrechlichkeit und Treulosigkeit der Menschennatur widerspiegelt.

Zum erstenmale hat sich Grillparzer den Stoff schon 1813 angemerkt. 1824 entstand der Plan des ersten Aufzuges und wohl auch die Ausführung der zwei ersten Szenen in Trochäen, von denen

eine stehen blieb, die zweite abgerundet und in Jamben umgeschrieben wurde. Die Behauptung Strichs, Juden und Spanier seien hier im Versmaß unterschieden wie Kolcher und Griechen, ist ganz haltlos. Im ausgeführten Stück geschieht dies nirgends und in der längst gedruckten zweiten Szene des Entwurfes spricht auch der spanische Hof in Trochäen. Die Kluft der Gesittung ist da kaum vorhanden, nur die der Religion, wie auch in der „Esther". Wann das Drama weitergefördert wurde, ist unbestimmt. Es liegt, von den ersten Szenen abgesehen, bloß ein vollständiges Manuskript vor, das aber nicht eine letzte Fassung nach mehreren vorausgegangenen, wie sonst bei Grillparzer, sein kann, denn es besteht aus zwei deutlich unterschiedenen Teilen, von denen der erste $1^1/_2$ Akte umspannt, der andere die folgenden $3^1/_2$ Akte, im ersten Teil heißt Rahels Vater Ruben, im zweiten Isaak. Titelblatt und Personenverzeichnis fehlen. Für drei Vermutungen bleibt Raum: entweder hat Grillparzer das Stück früh liegen lassen und gar nicht die Absicht gehabt (oder ist nicht mehr dazu gekommen), es definitiv fertigzustellen, oder es sind spätere Fassungen des Dramas verloren gegangen, oder es wurde nach jahrzehntelanger Pause spät beendet, ohne den letzten Schliff zu erhalten. Das Stück weist auch gedanklich manche kleine Inkongruenzen zwischen dem dritten und dem fünften Akt auf. Von der „Libussa", von der am 29. November 1840 der erste Akt zu wohltätigem Zweck gespielt wurde, wußte man schon zu Lebzeiten des Dichters, sie sei vollendet. Laube hatte sogar das ganze Stück erhalten und gelesen, ebenso war es bekannt, daß Grillparzer den „Bruderzwist" geschrieben, den er noch kurz vor seinem Tode Laube anvertraute. Von den drei Nachlaßdramen war bloß die „Jüdin von Toledo" eine vollständige Überraschung, selbst für Laube. Auch das Testament vom 7. Oktober 1848, das später widerrufen wurde und verfügt, der „Bruderzwist" wie „Libussa" sollten nicht veröffentlicht werden, schweigt über die „Jüdin von Toledo"; danach wäre sie also wie „Esther" 1848 nicht einmal bis zur Hälfte gediehen gewesen. Sauer scheint dies anzunehmen, da er angibt, sie sei erst 1848 (und 1849) wieder gefördert, in der Mitte der Fünfziger-Jahre abgeschlossen worden. Sicher ist nur eins: die „Jüdin", wie sie vorliegt, ist das bühnenwirksamste, aber das ungefeilteste der Nachlaßdramen.

Dem König Ahasver begegnet Esther just in dem entscheidenden

Augenblick, wo er, da nacheinander sein Vertrauen zu Vasthi, zur Aufrichtigkeit und Treue seiner Umgebung, schließlich auch zur einsichtigen Klugheit seines Premier-Ministers schwand, sich geradezu vis-à-vis de rien befindet. Ähnlich sinkt Rahel zu Alfonsos Füßen, als er für diesen Eindruck reif geworden; Grillparzer wußte hier wie dort den dramatisch fruchtbaren Moment zu wählen und durch einige Expositionsszenen zu rechtfertigen. Alfonso selbst erzählt bei seinem ersten Auftreten, was uns von seinem früheren Leben zu wissen not tut. Solche Berichte, welche extreme Naturalisten verabscheuen, die aber oft gar nicht zu vermeiden sind, bilden stets eine schwer zu umschiffende Klippe, seit jene ältere, kindliche Technik dem Spott anheimfiel, nach der ein Akteur getrost dem andern die Vorgeschichte mit der naiv-stereotypen Eröffnungsformel: „Du weißt, daß" nochmals mitteilte. Nicht viel wirkuugsvoller dürfte bald das sonst technisch sehr glücklicher Variationen fähige Mittel sein, einen alten Freund einzuführen, von dem einer der Handelnden jahrelang getrennt war und dem deshalb alles ab ovo erzählt werden muß, eine Manier, deren sich noch Ibsen mit Geschick bediente. Weit veralteter ist das Auskunftsmittel, die Dienerschaft oder Nebenpersonen Gespräche anspinnen zu lassen, in denen sie sich Dinge, die ihnen längst bekannt sein müssen, mitteilen, damit das Publikum davon erfährt. All dies erinnert zu sehr daran, wir seien im Theater. Deshalb strebt das Prinzip der Natürlichkeit danach, solche Expositionsszenen gänzlich auszumerzen. Damit entgeht man der Lächerlichkeit allerdings oft nur, um der Unverständlichkeit beschuldigt zu werden.

Grillparzers Technik sucht auch da ihren eigenen Weg, ohne ins Extrem zu verfallen. Er empfand das Gewaltsame, die Illusion Beeinträchtigende solcher Szenen sehr wohl und vermied sie deshalb nach Tunlichkeit. Am stärksten nähert sich die Methode der Einführung in die Handlung im „Treuen Diener" und im „Bruderzwist in Habsburg" naturalistisch-modernster Technik, so getreu, daß bei beiden die Vorgeschichte in einem nicht völlig aufgehellten Halbdunkel bleibt. Eine Exposition im strengen Sinne wird in beiden Werken gar nicht gegeben, dafür versetzen uns die ersten Szenen gleich kräftig und lebendig mitten in die sonderbar gespannten Verhältnisse hinein, um uns nur stückweise und allmählich über das Vorhergegangene aufzuklären. Selbst wo der Dichter scheinbar die ältesten Formen der Technik anwendet, nutzt er sie in bühnenhaft

glaubwürdigster Weise, so daß die Reden aus der Situation hervorquellen und durch sie gerechtfertigt den Eindruck des Natürlichen hervorrufen. Der Art sind es in „Sappho", „Ottokar", „Des Meeres und der Liebe Wellen", „Weh dem, der lügt" längere Erzählungen, die, dem szenischen Bau aufs kunstvollste eingefügt, über die Voraussetzungen der Aktion Licht verbreiten. Ähnlich erfolgt in der „Jüdin von Toledo" die Exposition durch eine Rede des Königs, nachdem die Eingangsszene die Charaktere des Gegenspiels (Rahel, Isaak, Esther) gleich in Bewegung verdeutlicht und die Spannung geweckt hat. Zum erstenmal seit seiner Heirat kam Alfonso nach Toledo. Beim Wiederbetreten der Stadt nach jahrelanger Abwesenheit tauchte die Erinnerung an seine Jugendzeit nach den Gesetzen der Ideenassoziation ebenso lebhaft in ihm auf, wie in Jason beim Anblick Korinths. Er berichtet Eleonore Dinge, von denen sie bisher keine gar zu genaue Kunde besaß. Ähnlich wählt Margarete im „Ottokar" den Grafen Habsburg zum Vertrauten ihres Grams, rechtfertigt Bischof Gregor sich in christlicher Demut vor seinem Küchenjungen, berichtet Phryxus dem Aietes von der Erwerbung des Vließes. In allen diesen Fällen erfährt das Publikum das Nötige, während die Hörer auf der Bühne teils gänzlich Neues, teils im einzelnen noch nicht Bekanntes vernehmen. Überdies gibt diese Erzählung auch die Richtschnur zum Verständnis von Alfonsos Charakter wie zur gerechten Beurteilung seines späteren Verhaltens. Früh nahm ihn das Leben in eine harte Schule:

„Als Knabe schon den Helm auf schwachem Haupt,
Als Jüngling mit der Lanze hoch zu Roß,
Das Aug' gekehrt auf eines Gegners Dräun,
Blieb mir kein Blick für dieses Lebens Güter,
Und was da reizt und lockt, lag fern und fremd."

Alfonso mußte so lange um sein Königsrecht kämpfen, daß er dabei an seinem Menschenrecht verkürzt wurde. Geschick und Glück seines Landes beschäftigte ihn in den Tagen der Not so eifrig, daß er keine Zeit für sein eigenes zu erübrigen vermochte. Nun regt sich immer sehnsüchtiger in ihm das Begehren, sein Teil Lebenslust und Lebensfreude zu genießen. Dazu bietet ihm seine Umgebung dieser Hof „wo Langeweil genug", keine Gelegenheit. Selbst die Gattin wählte Politik für ihn, bloß um bald durch einen Thronerben die Zukunft der Dynastie gesichert zu sehen. Alfonsos jugend-

heißes Blut findet bei der kühlen, formstrengen Engländerin kein Genügen. Seine gesund-kräftig erwachende Sinnlichkeit wird von ihrer wortkargen, prüden Korrektheit abgestoßen. Er, der fast fürchtet, ein Mensch, der wirklich ohne Fehler, wäre auch ohne Vorzug, meint zugleich, seine Gattin sei „wenn irgend jemand, wirklich ohne Fehl". Insgeheim bedauert er damit, daß ihr, der niemals etwas zu verzeihen, dafür auch jene Liebenswürdigkeit nicht eigne, der man gern kleine Launen nachsieht. Darum wird ihn die glühende Sinnenfreude und tollwechselnde, jähe Launenhaftigkeit Rahels als extremer Gegenpol seiner Frau um so stärker anziehen.

Eleonores Unfähigkeit, auf des Gatten Weise freundlich einzugehen, äußert sich recht charakteristisch, wenn sein williges Bemühen, für sie bei Toledo einen englischen Garten hervorzuzaubern (für das Jahr 1195 ein kleiner Anachronismus), ihm keinen liebevollen Blick einträgt. Erst sein ausdrückliches Begehren entlockt ihr die kühl-knappen Worte: „Ich dank' euch, edle Herren", während ihm selbst jede Anerkennung für die geplante Überraschung versagt bleibt. Eine allererste Fassung führte sie nicht so bezeichnend ein. Gleich wieder durchkreuzt die Königin Alfonsos Sinn, da sie ohne Rücksicht auf seine Bitte Donna Clara wegsendet, weil Garceran naht. Als die von Todesfurcht gehetzte Jüdin sich ihr Rettung flehend zu Füßen wirft, wendet die Fürstin sich kalt ab; jede warme Regung des Mitleids wie der Liebe ist ihr fremd. Doch eben „mit ihrem Züchtigtun" erschafft sie, „was sie entfernen möchte". Eingeengt in die Schranken der anerzogenen Konvention, pocht sie auf ihr verbrieftes Recht an Alfonsos Treue, wie Shylock auf seinen Schein. In jedem Sinnenreiz wohnt für sie nur Höllenlist und Trug; die Ehe scheint ihr deshalb das Heiligste, weil sie

> „zu Recht erhebt, was sonst verboten,
> Und, was ein Greuel jedem Wohlgeschaff'nen,
> Aufnimmt ins Reich der gottgefäll'gen Pflicht."

Ursprünglich lauteten die folgenden Verse noch schroffer:

> „Kann sie so Großes als das Laster adeln,
> Ist sie das Höchste nicht, was Gott gesetzt?"

Das wären vortreffliche Anschauungen für eine zur wunderwirkenden Heiligen prädestinierte Nonne, als Gattin kann sie damit nur sich und den Gemahl nutzlos quälen.

Alfonso fühlt sich unbefriedigt. Durch alle seine Reden klingt im Anfang ein leiser Seufzer kaum verhehlter Trauer hindurch. Früh verwaist, geschwisterlos, ohne Freund, stets unter ungleich Älteren wuchs er auf, mit Sorgen so belastet, daß ihm „zu fehlen keine Zeit blieb", eben deshalb muß es ihn jetzt auf Irrpfade locken. Mit Bezug auf Goethe schrieb Grillparzer einst: „Das Alter ist keinem erlassen"; das Gleiche gilt von der Jugend. Wer eine Entwicklungsstufe überspringen wollte, den befällt späterhin als schwere Krankheit, was er zur rechten Zeit spielend überwunden hätte. „Das Leben rächt ja stets, was es versäumte", deshalb muß auch Alfonso seine Jugendjahre nachholen. Garceran erfaßt dies sofort. Er begreift, warum bei diesem König, der Liebe nie gekannt, „das Weib als solches, nichts als ihr Geschlecht", da es ihm zum erstenmal entgegenkommt, „die Torheit an der Weisheit Zögling" notwendig rächt. Mit unleugbarer Folgerichtigkeit entwickelt sich die Handlung aus den gegebenen Charakteren und Verhältnissen so wie dies mit unerbittlicher Naturtreue dargestellt wurde.

Alfonsos Geschick ist nicht bloß durch eine seltene Kombination von Umständen herbeigeführt. Es besitzt so viel typisches, wie jedes echtdramatische Schicksal, wenn auch die Individualisierung mit naturalistischer Vorliebe für persönliche Details arbeitet. Noch während der junge Herrscher seine sinnvollen Worte spricht, späht die Sünde schon in der Ferne nach ihm; noch geheimer, vor sich selbst verborgen, späht er aber schon nach der Sünde. Er beneidet den Jugendgespielen um das Vorrecht, seine Existenz nach eigener Laune gestalten zu dürfen; der Weisheit übersatt, sehnt er sich danach einmal recht unvernünftig sein zu können, das Leben zu leben, statt immer König, nun Mensch zu spielen. Solche Stimmungen werden jeden überfallen, der sich der leichteren Lebensführung seiner Altersgenossen fernhielt; da mag er wohltun, wie der junge Gelehrte Reinhart in Gottfried Kellers reizendem „Sinngedicht", willig auch der Torheit ihr Recht zu gönnen. Alfonsos Entsagung war ihm äußerlich aufgezwungen. Wie Tannhäuser im Venusberg endlich nach Bitternissen, so sehnt sich dieser König aus ödem pflichtgemäßen Tun nach schmeichelnder Sinnenlust. Er fühlt die Reue seiner Tugend.

In Rahel tritt ihm die Erfüllung seines heimlichen Begehrens entgegen: das Weib. Eleonore kennt nur die Unterordnung nach starren Regeln, Rahel bindet keine Vorschrift in ihrem Tun, die

Königin scheint gletscherkalt, die Jüdin der lodernden, flackernden Flamme verwandt, ewig wechselnd, wo jene ewig gleich. Schön und verführerisch liegt sie vor ihm, an sein Knie geschmiegt; ein Rausch, ein Taumel der Sinne überfällt ihn. Mit all seiner angelernten Vernunft wehrt Alfonso sich vergeblich gegen die sieghafte Unvernunft, von Verlangen gepeinigt, weicht er Schritt um Schritt. Über sich selbst spöttelnd sucht er doch bei Garceran Anweisung in der ars amandi. Dabei fällt er, so sehr er bemüht bleibt seine Geringschätzung solcher Torheiten zu markieren, unwillkürlich in einem warmen Herzenston. Selbst die in den Augen seiner Umgebung so tief erniedrigende Zugehörigkeit Rahels zu den mißachteten Juden sucht er in einen erhöhenden Vorzug umzudeuten. Als freigesinnt zeigte er sich übrigens gleich bei der ersten Erwähnung der Juden noch ehe er Rahel sah, frei von schlimmem Vorurteil, weil er sich stark weiß. Nun redet er sich ein Vorurteil, diesmal ein günstiges ein, weil er schwach wird. Sein eigenes Widerstreben gegen die überwältigende Neigung und das Verlangen kann er ihr nicht widerstehen, sie vor sich selbst zu idealisieren, kämpfen in seinen Worten, aber die Leidenschaft siegt:

> „Ich selber lieb' es nicht dies Volk, doch weiß ich,
> Was sie verunziert, es ist unser Werk,
> Wir lähmen sie und grollen, wenn sie hinken.
> Zudem ist etwas Großes, Garceran.
> In diesem Stamm von unstät flücht'gen Hirten:
> Wir andern sind von heut', sie aber reichen
> Bis an der Schöpfung Wiege, wo die Gottheit
> Noch menschengleich in Paradiesen ging."

Dabei unterläuft ihm ein halb beabsichtigtes Quiproquo, denn freilich lebten die Juden in Palästina als Hirten, nun aber, wo sie unstät und flüchtig, sind sie „durch Handel und Gewinn im Land zerstreut". Grillparzers eigene Ansicht klingt da wohl mit durch, zumal in dem charakteristischen Ausspruch:

> „Wir kreuz'gen täglich zehenmal den Herrn
> Durch unsre Sünden, unsre Missetaten,
> Und jene habens einmal nur getan."

Rahel gegenüber läßt sich Alfonso dann ziemlich willenlos von seinem Gelüst treiben, ohne Klarheit über sein Tun, bis das Nahen der Königin, die schmähliche Notwendigkeit sich vor der Gattin, vor den Vasallen zu verbergen, ihn aufschreckend zu dem Entschluß führt:

„Doch nun bring diese fort, und zwar auf immer.
Was andern Laune, ist beim Fürsten Schuld.“

Da zwingt ihn das trotzige, in seiner Eitelkeit verletzte Mädchen durch den Austausch der Bilder, seinem Befehl zuwiderhandelnd, neu in ihren Bann. Sie will wie Richard III. ihren Willen und dadurch wird sie schuldig. Anfangs ein höchst leichtsinniges, aber unreflektiert naives Geschöpft, drängt sie sich nun dem König förmlich als Liebchen auf. Das müßte bei der oft abfälligen Beurteilung des Schlusses in betracht gezogen werden. Bei Lope verleitet der Herrscher das Mädchen, hier umgekehrt die Jüdin den Mann. Rahel suchte die Gefahr nicht bloß, was als unbesonnene Neugier entschuldbar, sie trachtete (und zwar schon am Schluß des ersten Aktes) mit allen Mitteln der Verführung den Fürsten in ihre Netze zu locken. Sie ist nicht ein Opfer fremder Pläne, wie Bertha von Rosenberg, sondern eigener, schlau berechneter Handlungen. Ungleich härter ist das Geschick der Armen, die das Streben Königin zu werden nach scheinbarem Erfolg mit folternden Seelenqualen und dem Wahnsinn büßt, als Rahels Los, die nach kurzem Freudenrausch eines raschen, gewaltsamen Todes stirbt. Doch ist die Jüdin keine gewöhnliche Dirne, die den Herrscher, bloß weil es der Herrscher ist, umgarnen möchte, die bloß nach Prunk und Glanz, nach dem „Halsband mit Amethysten“ begehrte und Alfonso lediglich als notwendige Zugabe mit in den Kauf nähme. Wer mag abschätzen, wie viele, die Rahel überstreng verurteilen, bereit waren oder wären ihre eigene Ehe nach ähnlichen Motiven zu schließen? Einer solchen formellen Moralität ist das Gebahren des sinnendurstig unbedenklichen Mädchens noch vorzuziehen, die sich aus freier Wahl verschenkt, wo andere sich ohne Neigung, ja wider ihre Neigung verkaufen. Rahel empfindet für den König, sobald sie ihn erblickt. Zu dem Mann „mit Mondscheinaugen, strahlend Trost und Kühlung“, flüchtet sie. Er rettet sie als die zuerst angerufene Fürstin den Schutz versagt und die Verzagende sich bereits dem bittersten Geschick verfallen glaubt. Dadurch wird der Eindruck des schönen Jünglings, der überdies der König, für sie, die ihn nicht einmal von weitem anstaunen dürfte, mehr als ein Halbgott ist, zu einem überwältigenden. Dem will sie angehören, der soll aber auch ihr eignen, komme es wie immer. Als ihr Idyll unter drohenden Vorzeichen endet, stößt sie an der Brust Esthers, vor der sie sich gewiß nicht verstellt, schluchzend hervor: „Und hab' ihn,

Schwester, wahrhaft doch geliebt." Ihr gewagtes Koquettieren mit Garceran zielt nur darauf ab, den König, der sich ihrer Herrschaft zu entwinden beginnt, durch Eifersucht stärker anzulocken. Sahen wir Alfonso doch rasch bereit den Hüter, den er selbst der schönen Jüdin bestellt, argwöhnisch zu beobachten und der bei aller Torheit schlauen Rahel blieb dieser Charakterzug, den sie jetzt auszunützen strebt, ohne Zweifel kein Geheimnis. Durch ihre Liebe für den König wird Rahel zur tragischen Figur, wo eigennützige Gemeinheit nur anekeln könnte. Durch diese Liebe erhebt sie sich auch über Bertha: wenn jene Seyfrieds Neigung zurückweist, die milde, ihr wohlgesinnte Margarethe aufs Herbste kränkt, all das nur um einen Thron zu besteigen, braucht Rahel keine andere Liebe zu verleugnen, um sich Alfonso in die Arme zu werfen. Gegen Eleonore, die ihrem Unglück so hart begegnete, hat Rahel keinerlei Verpflichtung, sie ist fast berechtigt diese zu hassen. Berthas Verhalten streift an Hebbels Tischlertochter Clara, die sich kalt preisgibt, um geheiratet zu werden; daß Hebbel, als er „Maria Magdalene" schrieb, den „König Ottokar" noch nicht kannte, zeugt für die typische Richtigkeit der Beobachtung beider Poeten. Rahel möchte eher an Hero mahnen, die sich wider die beschworene Pflicht dem Geliebten hingibt, obschon die Reinheit der Priesterin von der zielbewußten Sinnlichkeit der Toledanerin durch eine weite Kluft getrennt bleibt. Mit weiser Absichtlichkeit betont der Dichter Rahels Reichtum. Sie bedarf des Königs nicht, aber er lockt sie doch, weil er der König ist. Es lüstet sie schon früher nach ihm als ihn nach ihr. Was v. Berger an Esther vor Ahasver irrig herausfindet, hier trifft es zu. Rahels Gefühl für Alfonso ist echt, allein daß sie, noch ehe sie ihn kannte, danach strebte ihn zu gewinnen, darin liegt das Unwahre. Das ist ihre Schuld, das wird ihr Verderben.

Burne Jones hat die alte Sage von Merlin und Viviane durch sein Gemälde neubelebt. Der weiseste Mann erliegt dort der Verführung des ewig Schillernden, lustgierig Lockenden, seelenlos Gaukelnden, wissend und vorhersehend stürzt Merlin von überwältigender Leidenschaft unterjocht in das sichere Unheil. Alfonso ist klug, tapfer, jeder Zoll ein ritterlicher König, vom Erfolg getragen, nicht übermütig, aber selbstbewußt, stolz, doch das Leben hat ihn allerlei noch nicht gelehrt. Die Macht der blinden Triebe kennt er so wenig als die dunkeln Konflikte, die aus diesen unheimlich

verworrenen Untergründen und Hintergründen menschlicher Existenz aufschießen. Leichter verfällt er darum der Neuheit der Versuchung, wo ein vom Leben Gerüttelter, in der „Torheit" der Liebe Erfahrener wie Garceran sich besser zu wahren wüßte. Wie ein spielfreudiges Kind tappt Alfonso in die blühenden Wildnisse des üppigen Gartens der Sünde hinein, neugierig was in dem so lange streng verschlossenen Gebiet werden mag. Als flüchtigen Genuß meint er sich verstatten zu dürfen, was ihm versagt war. Alfonsos Lehre an den von ihm beargwöhnten Garceran vor dem Gartenhaus:

„Und unser Wille will oft, weil er muß",

bezeichnet sein eigenes Geschick. Ihm fehlen die Gegenmotive, die „Erfahrung leiht dem oft Getäuschten". Schritt um Schritt, immer versuchend zu spotten und immer tiefer dabei in die Verstrickung hineingeratend, gibt er den erwachten Sinnen nach, die ihn wider Willen fortreißen. Wie einen bösen Zauber empfindet der König Rahels unwiderstehliche Macht. Das Motiv des Aberglaubens, der sich an Zauberkünste wie Astrologie und Prophezeiungen heftet, hat Grillparzer bei dem unweise weisen Rudolf II. im „Bruderzwist" stärker ausgebeutet, hier schaltete er es soweit aus, daß nur ein Sichselbsteinreden des Zaubers, im 2. Akt zur Bestärkung, am Schluß zur Abschüttelung, zurückblieb, ein subjektives Zurückschrecken des Königs, über das er im Gespräch mit der ehrlich abergläubischen Gattin im 4. Aufzug lächelt. „Glaubst du an Wunder, Freund?" fragt er im 3. Akt Garceran zur Selbstentschuldigung, statt des ursprünglichen „Glaubst du an Zauberei?" An seinem Erlebnis ist so wenig Wunder oder gar Zauber in jenem Wortverstand, wie die Königin es nimmt, als an Maria Stuarts Bothwell-Abenteuer. Aber Alfonso wehrt sich stets von neuem. Weil er Rahel nie gänzlich gehört, kann sie ihn so rasch verlieren. Er lebt bei ihr wie in der Gefangenschaft eines schlimmen unerklärlich blendenden Traumes, aus dem er gern erwachen möchte. Ein Liebesfieber schüttelt ihn, das er dabei als Krankheit empfindet, der man sich vorübergehend fügen müsse, bis sie ausgetobt. Jeder Beruf, zumal jedes Amt bringt seine Konvention mit sich. Alfonso war der König, so wie man ihn gelehrt hatte, daß der König eben sein müsse. Mit eins empfindet er sich staunend als Menschen, als ein Ich. Unabhängig von der Rolle, die Geburt und Überlieferung ihm zuwiesen, beginnt sein eigenes Leben sich zu regen. Darin geht er nun zu weit,

glaubt als Mensch, als Mann, in seinem Haus, in seinem „Sein und Wesen“ „des Reiches Männern“ keine Rechenschaft zu schulden. Allein ein König und vollends ein absoluter Herrscher hat in diesem Sinne kein Privatleben, er soll Vorbild und Muster sein. An Rahel fesselte Alfonso die reizvolle, unbekümmerte Schrankenlosigkeit, die er auch dann noch an ihr bewundert als Esther in übertriebener Gerechtigkeit den Erzürnten warnt, der toten Schwester Wert nicht zu hoch anzuschlagen:

„Und bin ich ehrenhaft: ich sah's nicht anders . . .
Sie aber war die Wahrheit, ob verzerrt,
All was sie tat, ging aus aus ihrem Selbst
Urplötzlich, unverhofft und ohne Beispiel.“

Das muß ihn gewinnen, der nur Übung des Vorgeschriebenen, Gewohnten kannte, an sich und mehr noch an seinem Weib. Die Königin ist Rahels Widerspiel, sie hat nie gewagt ein Selbst zu werden. Zu scheu Eleonore zu sein, blieb sie immer die Königin. So teilte sie Alfonsos Thron mit ihm, nicht sein Herz, das Rahel erwachen ließ, weil es längst solchem Gewecktwerden entgegenträumte.

Alfonso trägt dem Mädchen gegenüber kaum eine Schuld, volenti non fit iniuria. Sein Vergehen ist das doppelte wider die Heiligkeit der Ehe wie gegen die Heiligkeit der Herrscherpflichten. Er ähnelt darin dem Ungarnkönig Andreas, daß er, wie dieser erfüllt vom Bewußtsein des ihm anvertrauten Amtes und gewillt, es treulich zu verwalten, gleichwohl das Heil des Landes seiner persönlichen Schwäche eine Weile opfert, sich selbst überredend, er stifte damit noch keinen Schaden. Statt in den Maurenkrieg, „in den mich Ehre ruft und meine Pflicht“, geht er mit Rahel nach Schloß Retiro, wo einst sein Vorfahre Don Sancho „mit einer Maurin aller Welt verborgen“ verbotene Freuden genoß, uneingedenk der Worte, mit denen er am Ende des zweiten Aktes sich gegen die Versuchung zu stählen trachtete, er wolle seinen Ahnen

„Nachahmen in der Tapferkeit, dem Wert,
Und nicht in ihrer Schwäche niederm Straucheln“.

Dieser Aktschluß wurde mehrfach abgeändert, so wenn der König Rahels Bild nicht an der Brust seines Knappen wissen will ihm dann befiehlt: „Trag's in der Hand! Hier ist ein Tuch, verhüll's“, schließlich es selbst zu sich nimmt und sich einzureden trachtet, er wolle Rahel bloß einholen um den Bildertausch zu er-

zwingen, gleich noch ein zweites Motiv hinzufügt, er müsse sie persönlich schützen; da ist Alfonsos Schwanken und Erliegen mit Scheinargumenten, die er sich vortäuscht, glänzend wiedergegeben.

Mitten im Rausch der Sinne quält ihn das Bewußtsein vernachlässigter Pflichten und weil dem so ist, kann er späterhin umkehren. Doch er täuscht sich selbst mit der Vorspiegelung, daß es nur eines Winkes,

> „Es eines Worts bedarf, um dieses Traumspiel
> Zu lösen in sein eigentliches Nichts".

Das wird offenbar, wenn er nun zum Heere will und ein flüchtiges Getändel Rahels mit seinen Waffen genügt, ihn seinen Vorsatz vergessen zu lassen. Er bliebe, käme nicht Esthers Botschaft, die kein Säumen gestattend zur Wahrung seines Königsrechts aufmahnt, wo er die Königspflicht so lange hintangesetzt.

Rahel, stets dem Impuls des Augenblicks folgend, treibt den Fürsten daraufhin selbst zur Eile, freilich nur, um ihn sofort wieder anzuflehen: „O bleibt doch, bleibt!" Aus einem Extrem ins andere taumelnd, wie es ihre Art, vermag sie, mitten in Gram und Todesfurcht, der Versuchung nicht zu widerstehen, ein wenig nach dem neuen Schmuck hinzuschielen, um beim Anblick des sonderbar gerüsteten Vaters in helles Lachen auszubrechen und doch gleich wieder den drohenden Verlust der Neigung ihres Buhlen ehrlich zu beweinen. Sie ist eine Törin, aber eben deshalb fesselt sie den König; dem Reiz des Ungewohnten, Absonderlichen, schier Geheimnisvollen verdankt Rahel ihre Macht. Richard M. Meyer urteilt: „Rahels Bild gehört zum Vollkommensten, was die dramatische Literatur besitzt. Die bezaubernde Macht der inhaltlosen Veränderlichkeit ist nie vorher geschildert worden." Als etwas durchaus Eigengeartetes, Fremdes tritt sie in Alfonsos Gesichtskreis, und stets unberechenbar zeigt sie sich auch ferner. Darin ist ihr dämonischer Zauber begründet, der just auf diesen von steifer Konvention umgebenen König am stärksten wirken muß; das Anziehende Rahels lag im beständig Anderssein, darum schwindet es vor dem ewig Gleichförmigen des Todes. Ob sie selbst eine dämonische Natur zu nennen sei, wird von dem Umfang abhängen, dem man dieser Nomenklatur einräumen will. Schränkt man ihn, wie ich früher tat, auf finster tragische oder hohnvoll furchterregende Erscheinungen (Richard III., Mephisto) ein, so gehört Rahel nicht dazu. Im freieren, weiteren

Sinne darf jedoch auch das unbesonnene, hastige Mädchen so genannt werden, die dem in ihrer Brust lauernden Wahnwitz eines siedend heißen Temperaments trotzig-unbekümmert folgt, kindisch-verzagt oder mänadenhaft-wild, listig-kokett oder schmiegsam-getreu, wie es eben der ungezügelte Trieb, der scharfe Reiz des Augenblicks will, der Dämon ihres Wesens, dem sie willenlos gehorcht. Tändelnde Willkür nämlich ist Rahels eigenste Artung, gefesteter Wille ihr völlig fremd, so ist sie zwar frei von aller Konvention, aber knechtisch-sklavisch von jedem momentanen starken Eindruck abhängig. Ein schönes, buntes Tierchen, wohl; allein nicht doch das Weib, vielmehr das Weibchen als solches, das große, kranke Kind, das Sexualwesen in Reinkultur? Die subjektive Empfindung einer dämonisch mit sich fortreißenden Gewalt, einer schier unentrinnbaren Naturmacht, weckt Rahel bei dem Zuschauer ebenso wie bei Alfonso. „Rahels Verhältnis zum König gewissermaßen Bezauberung", notierte sich Grillparzer, aber kein Hexentum, sondern jenes natürliche zauberhafte Entzücken, das ähnliche weibliche Naturen von äußerem Liebreiz und innerer Sprudelhaftigkeit auch bei ernsten Männern, die gegen sich selbst streng, gegen solche Geschöpfchen nachgiebig erscheinen, fast stets wecken, gerade weil sie krasse Gegensätze sind.

Ist Eleonore wirklich von der lieblosen Kälte durchfrostet, die ihr gemeiniglich zur Last gelegt wurde? Der König hegt für seine Gemahlin im Grunde eine ausgesprochene Neigung, mehr aus Verzweiflung über die unbesiegliche Kälte seiner „Strengen" stürzt er sich in das Abenteuer mit Rahel. Ihr wieder wird erst durch diese Abirrung des Gatten ihr eigenes Gefühl für ihn deutlicher. Durch alle anerzogene Zurückhaltung im Ausdruck der Gefühle, alle überkommenen Begriffe von Wohlanständigkeit beginnt der weibliche Instinkt durchzubrechen. Der drohende Verlust Alfonsos läßt sie empfinden, wie tief die Wurzeln ihrer Existenz doch schon in diesem Boden wurzeln. Sie ist eine innerlich kühle, aber keine der Erregung unfähige Natur. Nur weil Grillparzer mit naturalistischer Treue den Umschwung ihrer Gesinnung, ihrer Besonderheit gemäß, als einen stets noch unsicher tastenden, veränderten Inhalt in altgewohnten Formen bergenden charakterisierte, statt derb aufzutragen, leise andeutete, man darf selbst sagen zu leise, entging dies Aufschmelzen der harten Eiskruste ihres Herzens den beobachtenden Blicken. Auch sie ist „nicht unzugänglich innerm Wachstum". Statt

streng und kalt dem heimkehrenden Sünder mit strafender Förmlichkeit gegenüber zu treten, hält sie ihm, als er den freudigen Entschluß Besseres zu wollen ausspricht, zum Zeichen der Versöhnung statt der einen, um die er bat, beide Hände mit dem bewegten Ausruf hin: „O Gott, wie gern!“ Er vielmehr will, sich selbst mißtrauend, — hat er doch eben an seinen Empfindungen für Rahel die Erfahrung gemacht, „wechselnd wie die Zeit ist das Gefühl“ — den Verstand vorwalten, die Versöhnung als Bündnisvertrag gelten lassen, zu dem man sich als Pfand „die Rechte nur, obgleich dem Herzen ferner“ reiche. Mit Fug dürfte diese halbe Ablehnung Eleonore mißgestimmt in ihre frühere gepanzerte Kühle zurücktreiben, allein mit demütig-inniger Fügsamkeit erwidert sie: „Auch das! Mein ganzes Selbst!“ Auf einem Studienblatt schreibt Grillparzer, Eleonore sei „schüchtern, scheinbar kalt, eine Engländerin“. Das gibt den Schlüssel zu ihrem Charakter. Durch anerzogene Steifheit und natürliche Schüchternheit bei nicht allzuhohen Geistesgaben, die keinen freien Aufschwung über die ihr eingeprägte äußerliche Moral gestatten, scheint sie kälter, als ihrem wahren Fühlen entspricht. Die Schicklichkeit war ihre oberste Lebensregel, bis die Not sie zwingt, sich immerhin so weit zu emanzipieren, daß sie an der Ratsversammlung teilnimmt. Begehrt die Herrscherin dort den Tod Rahels, dann redet ihr unbewußt zugleich eifersüchtiger Zorn, Ingrimm betrogener Liebe aus ihr, während sie laut jene Gründe anführt, die ihrer bisherigen Denkweise entsprechen. Diese erste schwere Krise weckt die Mächte des Hasses wie der Liebe, die früher von starrem Formelzwang gebunden in ihr schliefen; die von innerer Leidenschaft erregte Königin des vierten Aktes begann bereits eine ganz andere zu werden als jene um Wahrung des strengsten Anstands gemäß der Etikette besorgte Fürstin des ersten Aufzugs.

Alfonso aber merkt, selbst heftig bewegt, die Zeichen dieser Änderung kaum, für ihn ist seine Frau noch so, wie sie in seiner unwilligen Erinnerung lebt. Darum klagt er, den Urgrund seiner Hinwendung von Eleonore zu der Jüdin enthüllend:

„Das ist die Art der tugendhaften Weiber,
Daß ewig sie mit ihrer Tugend zahlen.
Bist du betrübt, so trösten sie mit Tugend,
Und bist du froh gestimmt, ist's wieder Tugend,
Die dir zuletzt die Heiterkeit benimmt,
Wohl gar die Sünde zeigt als einz'ge Rettung.“

So redlich sein auf dem Ritt von Retiro nach Toledo gefaßter Entschluß war, das Unrecht, das er selbst im regsten Sinnenglück stets als solches empfunden, gutzumachen, so schwer wird es ihm doch, den Gedanken zu fassen, all dies solle nun abgetan sein, und so wenig reizt es ihn, das alte Leben neu zu beginnen. Das mangelnde Verständnis der Königin für seine Zukunftspläne, ihre (um mit Baron Berger zu reden) „abergläubische Beschränktheit“ stoßen ihn ab, ihre vermeinte Kälte und nicht bloß eingebildete Kleinlichkeit scheuchen ihn zu Rahel zurück. Und doch ist ihr scheinbar höchst törichter Aberglaube, der sich an das Bild der Jüdin heftet, innerlich richtig empfunden. Fehlt dem Porträt auch jene Art zauberischer Magie, die Eleonore ihm zuschreibt, dies Zeichen mußte Alfonso nichtsdestominder stets an die Verlassene mahnen. Um mit einem früheren Zustand ernstlich zu brechen, ist es wohlgetan, alles zu verbannen, was an ihn erinnert. Nur wählt die Fürstin in ihrer weltunkundigen, eifersüchtigen Angst den ungeeignetsten Zeitpunkt und fordert die Entfernung des Bildes von seiner Brust sogleich, statt sie später dem völlig Versöhnten freundlich abzuschmeicheln. Ihre rigorose Herbheit drängt da neuerdings vor und „mahnt zuletzt an den Unterschied“. Sie erzielt das Gegenteil ihrer Absicht, indem sie selbst Rahels durch die Abwesenheit verblassenden Reiz dem Köniz mit deren Abbild fast körperlich nochmals vor Augen bringt. Die Eindrücke der letzten Wochen, die für die Jüdin und wider die Gattin sprechen, wirken darauf immer mächtiger im Herrscher nach und rufen die Gesinnungen des verletzten Machtgefühls und des Verlangens, die eigenmächtige Versammlung zu strafen, welche beim Abritt aus Retiro in ihm lebendig waren, wieder wach. Der sinnliche Zauber des Mädchens umspinnt ihn aufs neue. Das stets originell Überraschende, nach jeder Richtung Ungewohnte im Wesen der Jüdin ist dem König (so parador das klingen mag) zur Gewohnheit geworden. Freilich blieb seine Liebe zu Rahel, wie diese selbst es treffend empfindet, immer bloß „ein verstecktes Hassen“. Er ärgert sich über die eigene Schwäche, die ihn so Niederem dienstbar machte, aber sogar diese ihm gleichfalls ungewohnten Selbstvorwürfe werden beinahe ein neuer Reiz, um seine Lust mit einiger Bitterkeit zu würzen. Alfonso mangelt die Kraft, mit einem gewaltsamen Ruck die Bande völlig zu zersprengen, mit denen diese wallende Sinnlichkeit ihn fesselt, er zerrt an den Fäden, nur um

sich neuerlich in sie zu verwickeln. Weil er bei jedem solchen Anlauf ins Stocken gerät, ja sich zu Rahel zurückzuwenden droht, darum müssen die Stände diese morden, da einzig mit ihrem Leben die Möglichkeit ihrer Herrschaft endet.

Als Alfonso am Schluß des vierten Aktes den drohenden Mord entdeckt, wünscht er in der Furcht vor sich selbst, nicht als Tyrann, als Mensch die Schuld zu strafen und die Schuldigen, allein mit jäh auflodernder Wut droht er gleich darauf, daß „alle, alle" mit ihrem Kopfe büßen sollen, also auch die Königin, die er vorher und nachher ausnimmt. Kainz drückt dies durch einen zornigen Blick nach dem Gemach Eleonorens deutlich aus. So lange Rahel, obzwar schon tot, dem König in seinem Gedächtnis wie eine Lebende zur Seite steht, schnaubt er Rache, der Anblick des Leichnams bringt ihn zu nüchterner Besinnung. Das augenfällige Bild ist stets von stärkerer Wirkung als Bericht und Vorstellung. Wollen seine Gedanken nun an der Schönheit, die er in seinen Armen hielt, sich berauschen, dann schiebt sich die jüngere Erinnerung an den blutigen, leblos-abstoßenden Körper dazwischen. Heros Liebe zu Leander überdauert den Tod, weil sie seelisch-sinnlich zugleich war, Alfonso fühlte für Rahel bloß sinnliche Zuneigung bei gleichzeitiger seelischer Abneigung. Dies nicht gar zu seltene Phänomen schildert Grillparzer in unserem Drama und daraus erklärt sich alles. Rahels lebensdurstige Sinnenfreude war zum Zentralpunkt im Denken des Königs geworden. Jetzt da dies Bild ihm beschmutzt und zerstört ist, übt es nicht länger die Macht, die bereits vorher oft nur in mühsamem Kampfe von ihm zurückgedrängten Ideen von Vaterland und Volk, Weib und Kind, Mannesehre und Königspflicht zu hemmen. Im ärgsten Rachetaumel sagt er sich heimlich schon, er besitze kein volles Recht mehr, als Richter aufzutreten.

Alles in dem Stück stimmt mit der Wissenschaft vom Menschen genau überein, auch daß Alfonso, der sich früher rühmte, wie den Mammon, so auch den Rat der Juden stets verachtet zu haben, in seinem Liebesrausch so tief sinkt, dem bestechlichen, unehrenhaften Isaak die Ordnung des Geldwesens im Lande zu übertragen. Übrigens dürfte dieser Zug erst später dem Cazotte entnommen sein, der darauf viel Gewicht legt, indes hier in der Ständeversammlung der bloß gelegentlich von Garceran erwähnten Münzverschlechterung gar nicht gedacht, jene kühnen Finanzoperationen, um nicht zu sagen

Betrügereien, an Isaak auch weiter nicht gerächt werden. Freilich ist der durchaus widerliche Mensch, das Musterbild eines Parvenu im schlechten Sinn, eines tragischen Todes in keiner Weise wert. An ihn mag der König denken, wenn er meint:

„Die Weiber dieses Stammes
Sind leidlich, gut sogar. — Allein die Männer
Mit schmutz'ger Hand und engem Wuchersinn,
Ein solcher soll das Mädchen nicht berühren."

Damit will Afonso jedoch eigentlich sich selbst einreden, er würde sein Liebchen nur einem solchen nicht abtreten, nach ihrem Tod weiß er das besser und gesteht es sich ein, er hätte sie keinem und unter keiner Bedingung gegönnt:

„Kein andrer durfte ihre Hand berühren,
Und niemands Lippen nahen ihrem Mund,
Kein frecher Arm — Sie war des Königs Eigen."

Auf jenen Geldmenschen häufte der Dichter alles, was den Juden je vorgeworfen wurde, er nahm ihm selbst den Familiensinn, dessen im Mittelalter sogar der verkommenste Hebräer kaum je entbehrte. Bereitwillig verkuppelt Isaak seine Tochter an den „Unreinhändigen", um in der Gefahr zu erklären: „Ich sorg' um mich. Was kümmert ihr mich länger." Und dieser Vater hat ein Kind wie Esther! Ob Rahel überhaupt seine Tochter oder ein spanisch-jüdischem Blute entsprossener Bastard sei, bleibt zweifelhaft. Die ernste, ältere Schwester mit scharfem Verstand bei lauterem Gemüt ist die trefflichste Verkörperung jener anspruchslosen, von jedem gekannten, von keinem beachteten Wesen, die still und klaglos ihr Dasein ganz in den Dienst der Ihren stellen, sich für diese opfern, als verstünde sich das von selber. Es charakterisiert die verschiedene Denkart der Schwestern, wie sie denselben Gedanken in Worte fassen. Wo Rahel prahlt: „Bin ich doch reich und brauche Stehlens nicht", erwidert Esther, den verletzten Stolz bezähmend: „Wir sind so arm nicht, daß wir nach fremdem Wert die Hände streckten." Aber gerade Esther begehrt, als die Tat geschehen, die zu verhindern sie gern ihr Leben hingegeben hätte, keine Vergeltung, sie ruft dem König zu: „Uns sei der Jammer, du trenne dich nicht, Herr, von deinem Volk." Wie Bancban meint Esther, Vergeltung freue sie nicht. „Die Tote wacht doch nimmer auf". Sie, die Reine, wirft sich sogar vor, mit Isaak die Schwester um „bunten Tand" zum

Opfer gebracht zu haben. Sie ist weit härter gegen sich als Manrique, sie (und der Dichter) geht darin entschieden zu weit. Vielmehr muß man fragen, ob Alfonso sich nicht seinem Volk aufs innigste verbinden würde, führte er den ersten Plan seiner Rache aus, wenn er, begreifend, er sei zu spät gekommen, den Mord zu hindern, daran denkt, die Bauern und Tagwerker aufzubieten,

„Der Arbeit Kinder und der harten Müh'n.
An ihrer Spitze will ich rächend geh'n
Und brechen alle Schlösser jener Großen,
Die, Diener halb und halb auch wieder Herrn,
Sich selber dienen und den Herren meistern:
Beherrscher und Beherrschte, also sei's,
Und jene Zwitter tilg' ich rächend aus,
Die stolz auf Blut, auf das in ihren Adern
Und auf das fremde, wenn's ihr Schwert vergoß."

Grillparzer hat an dem letzten Akt lange gemeißelt und ihn eigentlich nie vollendet. Unter den wesensverwandten, lediglich im Detail verschiedenen Arten des Abschlusses, die er erwog, mag auch die gewesen sein, wonach Alfonso zum König erzogen würde, um gleich darauf mit blutig-tragischer Ironie zu versuchen, ob seine Granden sich ebenso bereit fänden, die eigene privilegierte Stellung dem allgemeinen Wohl zu opfern wie das Leben der Jüdin. Wohl mit Rücksicht auf die historische Treue wurde diese Andeutung nur in der abgeschwächten Form ausgeführt, daß der Fürst verkündet, die Schuldigen vor allen sollten mit ihm „in die dichtsten Haufen" der Mauren sich werfen, „und wer dann fällt, er hat gebüßt für alle". Vorbereitet ist diese Wendung bereits im vorhergehenden Aufzug, wo Alfonso dem Glauben seiner Gattin an die reinigende Kraft der Reue, die doch „die Schuld nur wegnimmt, nicht den Schaden", seinen freudigen Entschluß, Besseres zu wollen und durchzuführen, entgegenstellt. Nicht Erdulden, sondern Wirken sühnt, nicht fromme Zähren, sondern wackere Taten. Auch so bleibt der schon im „Treuen Diener" bei Otto angedeutete, modern-ethische Gedanke in Geltung, die beste Buße für jedes Verschulden sei freie Hingabe des eigenen Lebens im Dienste der Gesamtheit. Zu dieser Auffassung läutert sich Alfonso, und ihr fügen sich seine Großen.

Jedenfalls ist eine solche ausgleichende Gerechtigkeit, die in verwickelter Lage die Schuld auf allen Seiten als vorhanden anerkennt und gemeinsame Befreiung von ihr durch erhöhten Opfermut

für das Vaterland sucht, ungleich erhebender, als wenn Manrique (wie Baron Berger will) „so unerbittlich seine Bestrafung als Mörder und Rebell forderte, wie er den Tod Rahels gefordert hat". Zunächst ist hierbei die Prämisse falsch, der Almirante habe den Tod der Jüdin mit unbeugsamer Energie verlangt; vielmehr forscht er nach dem Ausspruche der Königin: „Den Tod" erst, ob er sich nicht etwa verhört, um dann diese Strafe mit den zweifelnden Worten zur Diskussion zu stellen:

„Das war der dritte Antrag, den ich früher,
Obgleich ein Mann, nicht auszusprechen wagte."

Nur als äußerstes und letztes Mittel für den dringendsten Notfall nahm er diesen Ausweg an. Der historische Manrique hätte weniger Bedenklichkeit gezeigt; auch hier wie bei Ottokar ließ der Dichter Züge weg, die zu seinen Absichten nicht paßten. Die ihm als Verbesserung Grillparzers anempfohlene Haltung, durch die angeblich „ein Ton voll und tief im Schlußakkord der Dichtung erklänge, dessen Fehlen ihn nunmehr zu einer Dissonanz macht", scheint zwar die eines alten Römers, entspräche aber nicht der Anschauungsweise des Greises, der bei aller Königstreue davon durchdrungen ist, der Tod der Jüdin sei notwendig gewesen, um die Heimat zu erretten. Der Hinweis darauf, wie viele ohne jede Schuld martervoll dahingerafft werden, wie Gott mit seiner Menschen Leben nicht spare, ist technisch sehr geschickt; Manrique verteidigt da zugleich sich und den Dichter. Ähnliches hatte übrigens schon Gertrud im „Treuen Diener" ausgesprochen. Auch Rahel konnte sich Notwendigem nicht fügen und mag sterben. Soll der Almirante nun, wo der junge König, der einzige, an dem Manrique nach eigenem Dafürhalten gefehlt, selbst die Unumgänglichkeit dieser Handlung „furchtbar ernsten Mitleids" erkennt, ihn und das Land in gefahrvollster Lage des oft erprobten Ratgebers berauben? Der Buhlerin, die er verabscheute, in seiner Person ein Totenopfer zu schlachten, liegt ihm gänzlich fern, aber auch die doktrinäre Halsstarrigkeit, für eine nach bestem Wissen im Interesse des Landes vollbrachte Tat dennoch individuelle Bestrafung zu fordern, hätte nichts gemein mit dem männlich herben Hauch, den dies Drama atmet, das Sühnung durch neue Taten, nicht durch ein Erleiden verlangt.

Die „Jüdin von Toledo" ist ein Erziehungsdrama (und dies ausführlich klargelegt zu haben, ist ein Verdienst v. Bergers); zur

Pädagogik zählen jedoch als Hilfsmittel Lohn und Strafe. Dem König und seinem Hof ist schwere Buße bestimmt. Die übliche Annahme, diese zögen jetzt in einen frischen fröhlichen Krieg dem sicheren entsühnenden Sieg entgegen, ist durchaus willkürlich. Häufig wird behauptet, der unsinnige Ausstattungsluxus unserer Bühnen sei durch die fortgeschrittene Bildung des Publikums mitveranlaßt, das auf Echtheit und Treue der historischen Kostüme und Dekorationen hohen Wert lege, um die Illusion unbeeinträchtigt zu bewahren. Nun wird eine historische Tragödie aufgeführt, deren Zeit, wenn auch nur von den Herausgebern, genau angegeben ist, „um das Jahr 1195", und trotz aller soliden Geschichtskunde, welche eine nicht völlig stilgemäße Kopfbedeckung derart stört, daß kein Genuß mehr denkbar wäre, weiß niemand, was sich damals in Kastilien ereignete. Alfons VIII. erlitt 1195 bei Alarcos eine schwere Niederlage durch die Mauren, das Volk hielt dies für die Strafe des Himmels wegen seines ehebrecherischen Verhältnisses zu einer Jüdin. Seither verändert, wirkte er als ein echter König, so daß er bei seinen Untertanen „der Edle" hieß. 1212 gelang es ihm durch einen glänzenden Sieg über die Moslems die Schmach zu tilgen. Denken wir uns das Ende so, dann stirbt Rahel nicht ungerecht, aber auch nicht ungerächt. Grillparzer deutete klar darauf hin, da er Alarcos im Stück selbst ohne Zwang nennt; Alfonso will gegen Schluß des zweiten Aktes an die Grenze nach Alarcos, das ursprünglich als Garcerans Garnison erwähnt werden sollte. Die schwungvolle Schlußrede Esthers wird erst unter diesem Gesichtspunkt verständlich. Zugleich ist es trefflich charakteristisch, wie das milde Mädchen, das selbst Vergessen der Schuld empfahl, ja sich völlig ungerecht anschuldigte, ergrimmt, da Alfonso die gegenseitige Vergebung gar zu rasch in das Frohgefühl vorzeitigen Siegesjubels ausklingen läßt. Mehr noch mag Esther darüber zürnen, daß er Garcerans Behauptung, Rahel sei „verbuhlt und leicht, voll arger Tücke" gewesen, ohne weiteres als wahr hinnimmt, obzwar dieser von jeher als ihr Feind auftrat, sogar die Mörder in das Schloß gebracht hat, seine Aussage also zum mindesten verdächtig ist. In überquellendem Zorn ruft Esther dem „stolzen König" nach:

„Geh hin, geh hin in prunkendem Vergessen —
Du hältst dich frei von meiner Schwester Macht,
Weil abgestumpft der Stachel ihres Eindrucks,

Und du von dir warfst, was dich einst gelockt.
Am Tag der Schlacht, wenn deine schwanken Reihen
Erschüttert von der Feinde Übermacht,
Und nur ein Herz, das stark und rein und schuldlos,
Gewachsen der Gefahr und ihrem Droh'n:
Wenn du emporschaust dann zum tauben Himmel,
Dann wird das Bild des Opfers, das dir fiel,
Nicht in der üpp'gen Schönheit, die dich lockte,
Entstellt, verzerrt, wie sie dir ja mißfiel,
Vor deine zagend bange Seele treten!
Dann schlägst du wohl auch reuig an die Brust,
Dann denkst du an die Jüdin von Toledo."

Vielleicht war gelegentlich der Abschluß mit diesen Drohworten in Erwägung gezogen. Der endgültige Schluß mit Esthers Bekenntnis, auch die Ihren bedürften der Verzeihung, wobei sie ihre Verwünschung, wie Rudolf II. den Fluch über Prag, zurücknimmt, deutet darauf hin, daß Alfonso jetzt zwar einer Niederlage zustürme, durch die er und seine Großen büßen werden, dadurch aber erst recht befähigt werden solle, diese Jugendverirrung im ernsten hartem Tagewerk für sein Volk zu sühnen. In Zukunft wird er gereifter seinen Aufgaben leben, lediglich Verwalter des Reichs für seinen Sohn, als einer, der keine Königsrechte, auf die er mit Selbstgefühl pochte, sondern bloß alle Königspflichten hat, in der Sorge um sein Land, nachdem der dreiste Versuch, sich selbst zu leben, ihn in Sünde und Schuld verstrickt. Wer herrschen will, sei vor allem Herrscher über die eigenen Begierden; nur der verdient Herr zu sein, der keinen Ruhm sucht, als seinem Volke mit ungeteilter Kraft zu dienen. Diese schon im „Ottokar" und im „Treuen Diener" verkörperten Lehren variiert unser Drama. Aus „Esther" und „Weh dem, der lügt" ist die andere Lehre beigemischt: Nil nimis. Der allzu straff gespannte Bogen bricht am leichtesten, auch die Tugend sei nicht kalt und herb, nein, mild, nachsichtig und liebenswürdig. Wie Alfonso zum König, wird Eleonore zum Weibe erst durch diese Erlebnisse erzogen. Eine neue, höhere Moral, eine soziale Ethik gelangt hier zur Anwendung, die nicht stets für individuelles Verschulden individuellen Untergang als Buße fordert — was freilich bei Rahel zutrifft —, sondern gestattet das am Einzelnen verübte Unrecht durch Aufopferung für das Wohl des Ganzen, durch Leistungen, statt durch Leiden zu sühnen. Einige Züge des jungen Königs entlehnte Grillparzer der eigenen Natur. Auch er ging aus

manchem Liebesverhältnis, obschon er gleich Alfonso keines begann, wo man ihm nicht selbst entgegenkam, mit Schuld belastet, hervor. Das Vergehen wider die verlassene Frau konnten nur Schöpfungen zum Wohle der Gesamtheit gutmachen. Auch er meinte nach Unheil und Tod von Frauen, die sich in Liebe für ihn verzehrt, bloß ein kühles Bedauern in der Erinnerung zu bewahren. Alfonso, darf man sagen, wird ebenso schwer büßen, als Grillparzer an dessen zerstörtem Lebensglück seine Liebesabenteuer, die Katharina Fröhlichs ohnedies stets rege Eifersucht anstachelten, wohl nicht ganz unbeteiligt blieben. Den einen zum Dichter, den andern zum König weihten eigene und fremde Schmerzen, bis in beiden so der Mensch erwuchs, dem Hingabe des engen Selbst an die Gesamtheit höchstes Gebot war. Durch Schuld und Fehl, unentrinnbar, doch nicht unvergeltbar, werden wir erzogen zu höheren, selbstlosen Menschen.

Die Verirrungen des Einzelnen mögen nur dann Vergebung erlangen, wenn sie ihn dazu führen, künftig uneigennützig im Dienste der Menschheit zu wirken. Die „Jüdin von Toledo" bietet keinen künstlich aufgepfropften, guten Schluß. Sie entläßt uns mit melancholischer Einsicht in die Schwäche und Ablenkbarkeit der Menschen, in die Gefahren und Verstrickungen des Lebens. Rahel hat gewagt, sie selbst zu sein, in tollkühner Torheit lebt sie ihre Natur aus und zahlt mit grausam gewaltsamem Ende. Alfonso wird ein peinvoll Quälendes schwerlich ganz zum Schweigen bringen, „denn ohne Wunde kehrt man nicht zurück, die noch als Narbe mahnt in trüben Tagen". In solchem düstern Vorgefühl versucht Josef Kainz den Schluß zu spielen. Alfonso will Rahel vergessen, will sie verachten, um dies zu können, aber ihr Bild wird als stumm-beredter Vorwurf wieder emportauchen. Es gibt keine unbedingte Sündenvergebung auf Erden. Ein Abbild dieses bunten, verworrenen, bedenkliche Probleme auferlegenden Daseins entrollt die „Jüdin von Toledo", deren Hauptkonflikt bei aller scheinbaren Singularität ein weit häufigerer ist als jener, in welchen Bancban gerät. Das Stück warnt davor, sich vor irgend einem Menschlichem gefeit zu glauben, aber es lehrt nicht, man solle die Jugend in Sinnenlust vergeuden, um recht viel, später schirmende Erfahrung zu sammeln. Jedes Glück im Leben wird durch Leiden aufgewogen, das unrechtmäßige, wie das unmäßige Genießen jedoch werden von Leiden überwogen. Wer für das Geschick vieler verantwortlich ist,

muß es vermögen, die eigene Lust dahinzugeben, um seinen Beruf zu erfüllen. Herrscher darf nur sein, wer sich völlig beherrscht. Wo Pflicht und Lust in Konflikt geraten, weist Grillparzer unbeirrt den Pfad der Treue. Als treu aber bewährt sich bloß jener, der seiner höheren Lebensaufgabe nicht dauernd entfremdet werden kann und aus allen Anfechtungen, die keinem erspart bleiben, den Weg zurückfindet zu ehrlicher Pflichterfüllung.

XIII.

Ein Bruderzwist in Habsburg.

In fast allen Schöpfungen Grillparzers hebt Volkelt, als die für den Dichter charakteristische Note, den gemeinsamen Grundzug des Zwiespalts mit dem Leben aus mangelnder Fähigkeit, es zu bewältigen, hervor, den er als Typus der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit bezeichnet. Das Tragische der Unkraft, das aus Mangel an Können entspringt, sei bei keinem Poeten so oft Gegenstand des Schaffens als bei dem Österreicher, der damit jedenfalls eine Bereicherung der üblichen dramatischen Konflikte bietet. Mag man auch dafürhalten, Volkelt treibe seine Ansicht zu sehr ins Extrem, sicherlich ergibt sich das frappant Zutreffende solcher Anschauungsweise nirgends deutlicher als beim „Bruderzwist". Trotzdem sah der tiefgründende Ästhetiker es ungern, daß der Dramatiker „zu einer so traurigen und kleinen Zeit" griff. Mußte es nicht vielmehr den Mann, der diesen tragischen Typus mit so viel Vorliebe durchbildete, reizen, das Bild einer Epoche zu vergegenwärtigen, in der das ganze Geschlecht an jener Unfähigkeit das Leben, die Umstände zu bewältigen krankte? Kaiser Rudolf II. ist der hervorragendste Repräsentant dieser Sinnesart, zugleich der interessanteste, weil der bewußteste. Seine Brüder, der ehrgeizige Matthias wie der behäbige Max, sind jedoch ebenso ungeeignet, die gährenden Gemüter zu meistern. Selbst sein starrer Neffe Ferdinand ist das nur im Bunde mit der Kirche, die für ihn denkt und entscheidet. Des feurigen Leupold Unternehmen schlägt fehl. Vollends Don Cäsar erliegt klärlich infolge des Unvermögens den Unterschied von Schein und Sein auszugleichen, dem Leben den überlegenen Herrn zu zeigen. Wer tobt und Pläne schmiedet, braucht deshalb so wenig zum sicheren Führer zu taugen, als wer im Bewußtsein eigener

Schwäche daran verzweifelt, seiner Aufgabe je gerecht zu werden. Rudolf ist die am schärfsten hervortretende Figur, aber nicht er, das gesamte Haus der Habsburger ist der tragische Held unseres Dramas. Darum konnte Grillparzer einen fünften Akt schreiben, in dem man bloß noch den Tod Rudolfs meldet, der jeden Einfluß auf die Entwicklung der Dinge schon verloren; denn nicht das Schicksal des machtberaubten Kaisers soll hier zum Abschluß gebracht werden, die ganze trübe, dumpfe, lastende Zeit, in der er lebte und mit der er litt, soll ausklingen in den Feldruf, der zwar das Signal zu Jammer und Verwüstung gibt, aber wenigstens den bänglichen auf den Gemütern lastenden Alpdruck endet, indem eine Entscheidung herannaht. Drohende Wetterwolken lagern mit düster wuchtendem Grau am Horizont, wenn der Blitzstrahl endlich zündend niederfährt, ist das auch eine Erlösung. Im „Bruderzwist" durchleben wir diese Schwüle vor dem Gewitter, sein Ausbruch beendet das Drama der peinigenden Zweifel, der tastenden Unentschlossenheit.

Der Ausgangspunkt des Stückes war die ganz bestimmte Person des „stillen Kaiser Rudolf", keine allgemeine Idee. Die erste aufgezeichnete Notiz von 1824 lautet: „Ein dunkles Gewühl von Bildern und Gedanken, die auf einen Kaiser Rudolf II. hinweisen." 1826 zum erstenmal in Prag „gingen vorbereitete Stoffe aus der böhmischen Geschichte auffordernd durch meinen Sinn" (Selbstbiographie) und das Reisetagebuch zählt „Rudolf II." zu den entworfenen Trauerspielen. Erst während der Regierungszeit des Kaisers Ferdinand wurde das Drama geschrieben, um späterhin in den fünfziger Jahren nochmals gründliche Überarbeitung zu erfahren. Leichtlich sind viele Stellen als Niederschlag der Gedanken unseres Dichters über die Ereignisse des eben durchlebten Revolutionsjahres 1848 zu deuten, aber es ist ganz wohl möglich, daß sie schon vor dem „tollen Jahr" durch die politischen Bewegungen Westeuropas angeregt wurden. An persönlichen Beziehungen zwischen Grillparzers Figuren und damals lebenden Mitgliedern des Erzhauses wird oft zu viel herausgeklügelt. Hat man doch sogar behauptet, Kaiser Rudolf gleiche fast in jedem Zuge dem Kaiser Ferdinand, der 1848 abdankte. Diese Ansicht stützt sich auf eine handschriftliche Notiz Grillparzers unter den Vorstudien zum „Bruderzwist", wo es heißt: „Rudolf manche Züge der Unschlüssigkeit, des Mißtrauens und der unbewußten Despotie von N. N., Matthias

eine Gattung Eh. J.", und folgert, unter N. N. könne nur der regierende Fürst gemeint sein. Nun befindet sich jene Notiz auf dem ersten Blatt der Vorstudien, dem einzigen datierten, aus dem Jahre 1824, wo Kaiser Franz herrschte, müßte also eher auf diesen bezogen werden. Unter der anderen Chiffre vermutete man allgemein den Erzherzog Johann, was seither durch die Tagebuchnotiz vom 26. August 1831 bestätigt wurde: „In Gastein den Erzherzog Johann getroffen. Wenn ich je meinen Rudolf II. ausführen sollte, so wird dieser Erzherzog wohl darin als Erzherzog Matthias figurieren." So populär der spätere Reichsverweser sonst war, Grillparzer mochte ihn nie gelten lassen, auch spielten da alte Erinnerungen mit, wonach Johann bei seinem kaiserlichen Vetter übel angeschrieben stand, weil ihm Schuld gegeben wurde, er hätte in den Befreiungskriegen beabsichtigt, für sich ein selbständiges Königreich aus altösterreichischen Alpenprovinzen zu erbeuten. Auch Beziehungen auf jene, welche tatsächlich für Kaiser Ferdinand die Regierung führten, ließen sich herauslesen. Es ist aber nicht abzusehen, wozu dies Herumspüren bei den Nebenpersonen förderlich sein sollte. Den ästhetischen Genuß kann es gewiß nicht erhöhen. Sonst ließe sich ebenso denken, daß Grillparzer für die sympathischste Persönlichkeit des Dramas den frischen, ehrlichen Leupold, der als erquickend helle Gestalt in das trübe Stück hineinragt, einen jungen, früh mit hoher Machtfülle bekleideten Habsburger zum Modell genommen habe, der jedoch noch gar nicht geboren war, als der erste Plan entstand. Unleugbar treffen Rudolfs Worte: „Man soll nicht schießen! Soll nicht, sag' ich euch" sehr auffällig mit dem bekannten traditionellen Ausruf des Kaisers Ferdinand in den Märztagen: „Auf meine Wiener lass' i net schießen" zusammen. Indessen kann sich hier wie bei Beziehungen, auf den König, der seit 1840 in Preußen herrschte, der Dichter ebenso wohl als Prophet bewährt haben; bewies doch auch Johann erst 1848 seine geringe Befähigung zum Regenten.

Ein allgemein menschliches Problem bildet den Kern des „Bruderzwists": die Unkraft einer drängenden Aufgabe gegenübergestellt, die sie bewältigen muß und nicht bewältigen kann. Die Weltliteratur besitzt eine Tragödie, vielleicht die erhabenste unter allen, die kein Geringerer als Goethe auf die These zurückführte, eine große Tat auf eine Seele gelegt, die ihr nicht gewachsen. Ohne in die Hamletkontroversen hier einzugehen, sei nur gesagt, daß

Rudolf II. mit ungleich größerem Rechte ein österreichischer Hamlet genannt werden darf als Rustan ein österreichischer Faust, wozu Laube ihn durchaus irrig zu stempeln suchte. Auch dieser Kaiser kann (wenn wir uns hier ohne eigener Entscheidung zu präjudizieren auf Goethes Standpunkt stellen) „groß und fürstlich reden" wie König Ottokar, aber er kann so wenig handeln wie Hamlet. Zur Herrschaft, die wenig Rednergabe, doch stete Tatbereitschaft erfordert, durch Geburt berufen, sollen beide just das leisten, was sie nicht können: dies ist ihr Fluch und Verhängnis. Wie es dem gewandten Bösewicht Claudius nicht schwer fiel, bei der Königswahl, die Shakespeare für sein Dänemark supponiert, die Stimmen von dem in Popularitätshascherei ungeübten, durch den Tod des Vaters förmlich gelähmten Hamlet zu sich hinüberzulenken, so vermag der ehrsüchtige Matthias durch Klesels Schlauheit dem Träumer Rudolf das Zepter aus der Hand zu winden. Täglich wiederholt sich das Schauspiel gewissenloser Weitherzigkeit, die im praktischen Handeln ängstlicher Reinheit der Absichten und Mittel weitaus überlegen bleibt, der Triumph des „Realpolitikers" über den weltscheuen Sonderling. Es sei nicht untersucht, ob dies mit dem Hamlet Shakespeares übereinstimmt; mit jenem Hamlet, wie ihn die deutsche Kritik durch ein Jahrhundert wiederspiegelte, berührt sich Rudolf noch mehrfach. Der Kaiser zaudert stets bei Entschließungen. Er hält sich überzeugt, eine tiefere, weise Absicht sei Ursache dieses bewußt-absichtlichen Zögerns, während der letzte Grund in dem innern Bewußtsein seiner Unfähigkeit zum Handeln liegt, die ihm gänzliche Untätigkeit am rätlichsten erscheinen läßt. Für ihn ist es eine abschreckend-fürchterliche Erkenntnis, daß in jedem Tun

> „Ob so nun oder so, der Zündstoff liegt
> Der diese Mine donnernd sprengt gen Himmel."

Auf dem Titelblatt des Manuskripts der ausgeführten Tragödie vermerkte Grillparzer, sich an ältere Ideen mahnend: „Das Tragische wäre denn doch, daß er das Hereinbrechen der neuen Weltepoche bemerkt, die andern aber nicht und daß er fühlt, wie alles Handeln den Hereinbruch nur beschleunigt." Daß Rudolf diese Einsicht besitzt, hebt ihn über Matthias, dem sie mangelt, weil er den Blick stets nur auf das Nächstliegende, seinen kleinlichen Zielen Dienliche geheftet hält. Alle befürchteten Konsequenzen treten ein, sobald Rudolf vom Schauplatz abtritt. Seine Untätigkeit ist jedoch bloß

insofern von Vorteil, als sie die unabwendbare Entscheidung verzögert, die dann seine Nachfolger ihnen unerwartet übereilt. Seine Erwägungen bleiben die einer kleinen, vor der Verantwortung zurückbebenden Natur, die nicht zum Herrscher taugt und an den Folgen dieser unmöglich zu verlängernden Untätigkeit zugrunde gehen muß.

Rudolf ist nichts weniger als ein fleckenloser Heiliger. Insgeheim sich wie Hamlet mit dem Wahne schmeichelnd, er sei zu gut für diese arge Welt, übt er mancherlei, was nicht minder verwerflich genannt werden darf. Solche Menschen sind im Leben nicht selten; untüchtig zu tatkräftigem Eingreifen, entschuldigen sie das vor sich selbst mit dem Motiv, es sei ihrer unwürdig, sich durch Inanspruchnahme niedriger Hilfswerkzeuge zu beschmutzen. Dies hat nur dann Berechtigung, wenn sie durch das große Beispiel eines völlig makellosen Lebens eben in der scheinbaren Untätigkeit, durch die Verwirklichung zukünftiger Stufen der Sittlichkeit in sich selbst, am wirksamsten und ihrer Anlage entsprechend tätig sind; wir dürfen da an Spinoza denken. Das Selbstgefühl, der Pharisäerhochmut innerer Vortrefflichkeit verführt aber oft dazu, sich schließlich so verächtlichen, niedrig-eigennützigen Geschöpfen wie die übrigen Menschen gegenüber als bevorrechtete Natur alles für gestattet zu erachten, so daß derlei Individuen auf ihre sittliche Überlegenheit pochend, noch schlimmer handeln mögen als der Durchschnitt. Etwas ähnliches ist in „Raskolnikow" enthalten. Rudolf zählt zu jener Unterabteilung dieser Menschenklasse, die gelegentlich ihre Selbsttäuschung durchschauen und durch Selbstverspottung an sich Rache nehmen. Ihm kommen Stunden, wo das Bewußtsein der Nichteignung für seinen hohen Beruf, der eben nicht *sein* Beruf ist, ihn hart an die Grenze des Wahnsinns treibt. Mit „geschwung'nem Dolch" bedroht er die ihm Nahenden, weigert sich zu reden, läßt selbst die drängendsten Regierungsgeschäfte unerledigt, weil er daran nicht gemahnt sein will, was die Ursache all seines Elends: daß er Kaiser ist.

Solche Tatlosigkeit bringt die seinen Händen anvertraute Regierungsmaschinerie ins Stocken. Den Ständen bleibt fast kein anderer Ausweg als sich gegen diesen Herren aufzulehnen, dessen Scheu vor Entscheidung letzten Endes ebenso viel Unheil stiftet als die ärgste Despotie. Und neigt Rudolf nicht oft bedenklich zum Tyrannen? Sein erstes Auftreten zeigt ihn zum mindesten in diesem Lichte. Die Berichte über den Türkenkrieg will Rudolf so

wenig hören als die Depeschen aus Madrid lesen, als seien das fremde Angelegenheiten, die ihn nichts angingen. Dagegen greift er eifrig nach dem eben eingelangten neuen Werk seines Lieblingsdichters Lope, um sich daran zu ergötzen. Unbekümmert um die Leere des Staatsschatzes fröhnt er seinen Kunstneigungen durch Ankauf von Gemälden und seltnen „geschnittnen Steinen". Er wird heftig, wenn Rumpf mit absichtlichem Mißverstehen für das eine Bild einen geringeren Preis als Rudolf recht dünkt auszahlen möchte, und auf dessen Einwurf, die Steine seien „unerschwinglich" teuer, hat der Kaiser nur die verächtliche Antwort: „Albern!" Dabei muß die Geldknappheit schon sehr schlimm sein, wenn der geschmeidige Kammerdiener, dessen Interesse es erfordert den Launen seines Herrn zu schmeicheln, Einwürfe wagt. Weltfremd und weltfern lebt Rudolf in seinem Schlosse, von der Not des Landes nicht genügend unterrichtet, weil er hierüber gar nicht gründlich aufgeklärt sein will. Seine Freigebigkeit ist nicht die eines Saladin, der die Armen beschenkt bis er selbst nichts mehr besitzt, es ist dünkelhafte Despotengesinnung, die es nicht zu fassen vermag, daß sogar der Herrscher sich einen durch Gold zu befriedigenden Wunsch aus Mangel daran versagen müsse.

Das Charakteristische Rudolfs liegt im Widerspruch von Reden und Taten. Im Sprechen höchst ideal, handelt er als ob er seine eigenen Lehren vergessen hätte, eigenwillig, wo Nachgeben ziemt, schwach, wo Stärke Not tut, unfähig, ja nicht einmal ernstlich gewillt seine Regentenpflichten zu erfüllen. Der Kaiser verzögert keineswegs (seinem System des Temporisierens gemäß) bloß solche Angelegenheiten, denen gegenüber er schwankt, weil er sich die Gabe der Entscheidung nicht zutraut. Er kümmert sich um einlaufende Depeschen und Anfragen oft lange Zeit überhaupt nicht, liest sie nicht einmal, sodaß auch die klarsten und eiligsten Gegenstände unentschieden bleiben. Empört über Ferdinand herzloses Vorgehen gegen die Protestanten will er sein kaiserliches Ansehen gebrauchen und den Vorwurf erheben, der Erzherzog sei verpflichtet gewesen vorher bei dem Chef des Hauses anzufragen. Da muß er von dem fischblütigen Glaubenseiferer die Erwiderung hören: „Herr, ich schrieb so wiederholt als dringend, aber fruchtlos." Rudolfs matt beschämte Ausrede: „Es ist hier wohl Verwirrung oft mit Schriften", kann ihn nicht von dem begründeten Vorwurf befreien, durch diese Nachlässigkeit sei er an dem Frevel seines Neffen mitschuldig. In seiner Hand lag es, das

Ungeheuerliche zu verhindern, nahm er, statt in Retorten Gold herzustellen, nach dem Gang der Gestirne zu spähen und mit Kunstliebhabereien sein Gewissen zu übertäuben, seiner Obliegenheiten getreulich wahr. Ein krasser Fall für viele zeigt so die unerträglichen Mißstände seiner Nichtregierung.

Diese Auffassung, das Drama beherrsche der Widerspruch, den Rudolfs Tun zu Rudolfs Reden ergibt, fand eine starke Stütze als später folgende Stelle aus Grillparzers vorläufigen Notizen abgedruckt wurde: „Soll nicht dieser Rudolf in der Theorie alles erkennen und in der Praxis alles verfehlen?“ Ich darf darauf hinweisen, daß dies nur ein Niederschlag der älteren, konkreteren Formulierung in den Entwürfen ist, die lautet: „Soll nicht Rudolf mit höchster Indignation von Philipp III. Abhängigkeit von seinen Ministern sprechen, mit Verstand und Einsicht, und sich unmittelbar wieder selbst von den seinigen noch abhängiger beherrschen lassen (Hiezu Khevenhüllers Relation). Er soll in dieser Szene die allerweisesten Urteile über Spaniens Lage und die Mittel der Verbesserung vorbringen und im nächsten Augenblick gerade das Gegenteil in seinen eigenen Angelegenheiten tun.“ Daß Grillparzers Rudolf oft aus Nachgiebigkeit gegen sich selbst, aus Unlust an Erfüllung der Pflichten fehlt, soll aber sein System der Zögerung nicht verdammen. Darüber merkte der Dichter sich an: „Wenn Rudolf nach seinem Tode so sehr bedauert wurde, so lag dabei gewiß die Überzeugung zu Grunde, daß seiner Untätigkeit, wenn auch natürliche Trägheit daran viel Anteil hatte, doch auch ein kluges Temporisieren zu Grunde lag. Es kann keine Frage sein, daß ein entschlossener talentreicher Mann in Rudolfs Lage wohl zweckdienliche Mittel zur Ausgleichung der sich kreuzenden Interessen würde gefunden haben. Einer von gewöhnlichen Anlagen aber und der dieses Mangels an außerordentlichen Gaben sich bewußt war, konnte nicht viel anders und nicht viel besser sich behelfen.“ Auch dies ist mehr nähere Ausführung der gleich unter den ersten Notizen aufgeworfenen Frage: „Wie wenn Rudolf das Unheil der kommenden Zeiten vorausgesehen und die Unmöglichkeit gefühlt hätte ihnen vorzubeugen? Für die Tragödie ein grandioses Motiv der Untätigkeit.“ Auch Rudolfs Urteil über sich und Matthias gehört zu den ältesten Aufzeichnungen des Dichters: „Wir beide haben von unserem Vater keine Tatkraft geerbt, aber ich weiß es und er weiß es nicht.“

Dies nicht Regieren-Wollen entspringt im letzten Grunde eben seinem nicht Regieren-Können. Weil er sich der Lösung wichtigster Hauptfragen nicht gewachsen fühlt, wird Rudolf zur Erledigung der Regierungsgeschäfte überhaupt unlustig. Durch das Bewußtsein seiner Schwäche verbittert liebt er, da er selbst durchgreifende Neuerungen nicht zu leiten weiß, die Neuerer als solche nicht. Seine großen Kaiserreden werden mit Recht als Meisterstücke sinnvoller Weisheit hoch gefeiert, doch der Monarch wäre übelberaten, der aus diesen Maximen sein Herrscherprogramm schöpfen wollte. Rudolfs Verteidigung des Erbrechts etwa ist eine oratio pro domo, eine Theorie, die seinem persönlichen Gebrauch angepaßt erscheint. Nicht

„in Voraussicht lauter Herrschergrößen
Ward Erbrecht eingeführt in Reich und Staat?
Vielmehr nur: weil ein Mittelpunkt vonnöten,
Um den sich alles schart, was gut und recht,
Und widersteht dem Falschen und dem Schlimmen."

Es ist doch eine ziemlich naive Annahme, jene Elemente, die den erblichen Herrn unterstützen, seien selbstverständlich die Verteidiger der besten und edelsten Gesinnungen, wer wider sie anstürme, eo ipso ein schnöder Vorkämpfer des Irrigen und Verwerflichen. Im Bewußtsein der eigenen guten Absichten nimmt Rudolf mit einer für das 17. Jahrhundert besonders kühnen Verallgemeinerung an, diese walteten bei allen Mächtigen und ihren Anhängern vor. So fein und treffend er die Schwächen anderer Staatsformen zu charakterisieren weiß, paßt gleichwohl der Spruch von Splitter und Balken. Mit Geißelhieben, von denen jeder einzelne trifft, zeichnet er die Gebrechen der kommenden Zeiten, wo die Gewalt herabsteige

„in des Bürgers Hand, des Krämers, Mäklers,
Der allen Wert abwägt nach Goldgewicht,
Der dehnt sich breit und hört mit Spotteslächeln
Von Toren reden, die man Helden nennt,
Von Weisen, die nicht klug für eignen Säckel,
Von allem, was nicht nützt und Zinsen trägt."

Noch schärfer gedenkt er der Gefahren des Kommunismus. Mit der Abneigung des Hochgeborenen gegen die bisnun Rechtlosen meint er, „aus der untersten der Tiefen" steige endlich ein gräßliches Scheusal auf

„Mit breiten Schultern, weitgespaltnem Mund
Nach allem lüstern und durch nichts zu füllen."

Diese Hefe werde als die Mehrzahl, die Stärkeren nicht bloß ihr Teil, vielmehr das Ganze fordern; dies seien die Barbaren, die es zu zügeln gelte, weil sie dahinstrebten, daß alles Große,

> „Die Kunst, die Wissenschaft, der Staat, die Kirche
> Herabstürzt von der Höhe, die sie schützt,
> Zur Oberfläche eigener Gemeinheit,
> Bis alles gleich, ei ja, weil alles niedrig."

Da mangelt das Wichtigste: der Nachweis unter den zu jener Zeit bestehenden Zuständen, wo die Ordnungsparteien von heute von Rudolf wohl auch für arge Umstürzler erklärt worden wären, sei das Los der Menschen im allgemeinen ein besseres. Es fragt sich nie, ob eine Neuerung (und sei sie noch so grundlegend) das Ideal der weisesten und besten Gesellschaftsorganisation verkörpere, nur ob sie gegebenen Institutionen vorzuziehen sei. Für die Vortrefflichkeit des Geltenden beweisen diese Kaiserreden garnichts. Es sind subjektive Ergüsse eines schmerzlich verstimmten Greises, denen kein Schaffensmutiger beipflichten wird. Rudolf selbst tut sehr wohl daran die Macht zu preisen, die grundlos verehrt werde, weil schon die Väter so getan. Für sein kaiserliches Ansehen ist, bei seiner Nichteignung zum Herrscher, seiner Vernachlässigung der Aufgaben eines Regenten, der blinde Autoritätsglaube die einzige Zuflucht. Jeder Selbstdenkende mag vor einem solchen Fürsten wenig demütige Fügsamkeit, wenn auch ehrliches Mitleid empfinden.

Ein Kaiser Rudolf verkörpert dramatisch, wie Kaiser Josef lyrisch, das Regentenideal Grillparzers, aber es ist Rudolf I., der durch eigene Tüchtigkeit emporgelangte Herrscher, der eine Dynastie gründet, nicht Rudolf II., der durch eigene Untüchtigkeit heruntergekommene Erb-Herrscher, der die Zukunft seiner Dynastie gefährdet. Nicht jede Rede des Kaisers, aber ein gut Teil davon entsprach gewiß den politischen Anschauungen des Greises Grillparzer, dem die Revolution von 1848 viele herbe Enttäuschungen bereitet. Nach Speidel und Sauer übten die Beziehungen Ludwig I. von Bayern zu der Tänzerin Lola Montez ihre Rückwirkung auf das meines Erachtens nicht allzu ähnliche Verhältnis in der „Jüdin von Toledo". Lange vorher mochte der Widerspruch freiheitlicher Reden und selbstherrlicher Handlungen bei diesem Fürsten manches für den ebenfalls kunstsinnigen Rudolf II. ergeben, der sich stellenweise wie eine prophetische Darstellung jenes unglücklichen Ludwig II. liest.

Stärker noch mahnt Rudolf an den geistvollen König von Preußen, ein Schützer aller Künste, mehr fürstlicher Sprecher als fürstlicher Held, an den später im Wahnsinn gestorbenen Friedrich Wilhelm IV. Dem geflügelten Wort, mit dem jener 1847 die Forderung einer Verfassung abwies: „Zwischen mich und mein Volk soll sich kein beschriebenes Blatt Papier drängen", entspricht Rudolfs sehr ähnliches Verhalten dem Verlangen nach dem Majestätsbrief gegenüber, den ihm endlich doch die empörten Stände abtrotzen, wie die Märzrevolution in Preußen die Verfassung erzwang. Ohne solchen Kombinationen viel Gewicht beizulegen, wurde hier darauf aufmerksam gemacht, die Urbilder zum „Bruderzwist" nicht bloß im Hause Habsburg zu suchen.

Unbillig wie gegen die neue Zeit ist Rudolf gegen ihren Sohn, der zugleich der seine: Don Cäsar. Eine der allerersten Anmerkungen Grillparzers, noch vor der Mahnung Khevenhüllers Annalen zu lesen, fragt „Was ist das für ein natürlicher Sohn, den Rudolf, weil er ein Mädchen verführt(?), im Bade ersticken ließ?" und nennt am Rande Balbinus als Quelle. Aus dieser dürftigen Notiz erwuchs die lebensprühende Gestalt des wilden Kaisersprossen, der mit dem zu Krummau gewaltsam aus dem Leben geschiedenen Don Julio, dem historisch beglaubigten außerehelichen Sohne Rudolfs manche Ähnlichkeit zeigt, einmal in den Notizen auch statt Cäsar Julio genannt wird. Grillparzer merkte sich dazu an: „Er (Rudolf) sieht in Don Cäsar das Bild seiner wildbewegten, das Höchste antastenden, frevelhaften Zeit. Dies ist das Band, das jene Episode in das Ganze verflicht." Rudolf zürnt der neuen, achtungslosen Zeit wie seinem Sohn, aber beide sollen mehr für die Sünden der Väter als für die eigenen büßen. Möglich daß Cäsar, in vielem dem Herzog Otto von Meran verwandt, als abschreckendes Bild der jungen, zügellosen Generation gedacht war, dann erwies sich der dichterische Genius stärker als die unpoetische Absichtlichkeit. Shakespeare enthüllte, da er die gräßliche Fratze des Shylock zeichnete, zugleich den dunkeln Untergrund, dem dieser grenzenlose Hasser entsproß, der ihn entschuldigt, wie er ihn trägt; so ließ auch Grillparzer das Milieu erkennen, durch das bestimmt Cäsar der wurde, als den wir ihn sehen, und dem er „die größere Hälfte seiner Schuld" zuwälzen dürfte. Cäsar war schon 1824 geplant, sodaß die später gefaßte Absicht die Geschichte des Palatins Bancban zu behandeln

für die Charakteristik Ottos aus diesen Vorstudien geschöpft haben dürfte. Selbst Einzelheiten stimmen überein, wenn Cäsar vor Lucretias Ermordung behauptet nicht Liebe, nur noch „der Wunsch: zu wissen", zu erkennen treibe ihn zu ihr. Lucretia könnte in manchem eine Vorstufe der Erny sein. Ihre Unbedeutendheit erklärt sich am ehesten als Ironie des Dichters, der zeigt, wie sehr des Bastards überhitzte Leidenschaftlichkeit sich vergreift, Wertlosem höchsten Wert beimißt, für ein Nichts das Leben verspielt.

Nicht absichtslos wird eine Befreundung Leopolds und Cäsars erwähnt, der Bastard besitzt bei Licht betrachtet all jene Eigenschaften, welche seinem Vater an dem Erzherzog trotz leichten Tadels so gut gefallen:

„Ein verzogner Fant,
Hübsch wild und rasch, bei Wein und Spiel und Schmaus.
Wohl selbst bei Weibern auch. Man spricht davon."

Diese Schilderung des Neffen würde ebenso auf den Sohn passen, doch dasselbe, was der Echtbürtige sich ungestraft erlauben darf, wird dem Halbbürtigen als Sünde angerechnet. Die düstere Charakternuancierung Cäsars, die seinem Tun ein unheimliches Gepräge verleiht, ist eine Konsequenz des Unterschiedes in den Lebensaussichten der beiden Jünglinge. Rudolf liebt und straft seine Jugendverirrung an deren Frucht. Sehr unglücklich versucht er sich just da als Hüter strenger Sitte zu geben, wo die bloße Existenz Cäsars zur Genüge beweist, daß ähnliche Jugendtollheiten ihm in den gleichen Jahren nicht fremd blieben. So ist Cäsars Stimmung, trotzdem zu Zeiten das fröhliche Jugendwesen die Oberhand gewann, in seinen ernsten Stunden wirklich die zu Lucretia geäußerte:

„Was soll ich auch in dieser wüsten Welt,
Ein Zerrbild zwischen Nichtigkeit und Größe;
Verleugnet von dem Manne, der mein Vater,
Mißachtet von dem Weib, das ich geliebt."

Die unhaltbar falsche, gerade für ein feineres, ehrliebendes Gemüt unerträgliche Position Cäsars muß diesen zu allerlei extravaganten Tollheiten verleiten, die danach eher Rudolf als dem unmittelbaren Täter zur Last fallen. Des Kaisers Endurteil über den Unglücklichen, den er im Turmgefängnis verbluten läßt, ist ungerecht, wie sein Verhalten in dieser Sache überhaupt scharfen Widerspruch wachrufen muß. Cäsars Antwort auf Rudolfs Ausruf:

„Cäsar, so lang die ew'gen Sterne kreisen,
Betrügt der Mann das Weib."
„Zum mindsten war's so
Mit einer Frau, die mir gar wohl bekannt,"

mag mehr aufrichtig als klug sein. Jedenfalls ist die Bitterkeit, die hier aufschäumt, weit berechtigter als Rudolfs maßlos gereizte Drohung, den Sohn in „ewigem Gefängnis, entfernt vom Strahl des gottgegebnen Lichts" zu verschließen, wenn er behaupte, den zu kennen, der ihm das Leben gab. Man erinnert sich dabei der klugen Worte Garcerans an Alfonso:

„Gerechte Fürsten strafen jeden Fehl,
Den eignen selbst. Allein, da selber straflos,
Trifft andre gern das Zürnen ihrer Brust."

Des Kaisers einzige Entschuldigung ist sein astrologischer Aberglaube, der ihn wider Matthias und Ferdinand gleichfalls einnimmt. Wegen Tycho de Brahes Weissagung hat Rudolf nach Grillparzers Notizen nicht geheiratet; jetzt sagt er sich, Brüder und Neffen seien ja auch Verwandte. Noch mehr gilt das von seinem natürlichen Sohn. Diese Prophezeiung, die nächsten Blutsverwandten seien ihm die grimmigsten Feinde, beherrscht das Sinnen und Trachten des Mannes, der sich zugleich als aufgeklärt und den Geist der Zeiten mit Adlerblick überschauend gibt; eine jener scheinbaren Inkonsequenzen der Charakteristik, die, genauer besehen, erst die lebensvolle Wahrheit einer Persönlichkeit zur Geltung bringen. So nennt Rudolf den ketzerischen Herzog von Braunschweig seinen Freund und hält sich dem kleinlichen Zwist der Konfessionen für überlegen, indes er an Cäsar den Umgang mit Lutheranern hart tadelt. Des Kaisers weisheitsschwere Reden zeigen nicht, was er ist, bloß was er sein möchte, aber was er sollte, vermag er nicht zu leisten. Seiner eigentlichen Aufgabe gegenüber fühlt er sich als „ein schwacher, unbegabter Mann", wie er das zweimal seinem Neffen Ferdinand wiederholt. Sich selbst zürnt er, weil er am Steuer stehend nicht die Fähigkeit besitzt, trotz Wind und Wellen das Fahrzeug mit starker Kraft in die von ihm gewollte Bahn zu zwingen. An ängstlichem Lavieren muß er es genug sein lassen. Nach Art solcher schwacher Naturen berührt es ihn peinlich, daß anderen mehr Selbstvertrauen und Wagemut eignet. Weil er einzig im Festhalten des Althergebrachten das Heil sieht, ärgert es ihn, daß Cäsar die freie,

eigene Überzeugung zur Richtschnur nehmen will. Ein wenig spieß-bürgerlich-kleinlich weiß er nur den Rat:

> „Glaub du an das, was deine Lehrer glaubten,
> Die Weiseren, die Bessern laß entscheiden,
> Dann kommt's wohl noch an dich."

Als gäbe es in Glaubenssachen eine Entscheidung durch andere Richter als die eigene Überzeugung. Weil Rudolf sich nie getraute, dieser innern Stimme zu horchen, soll es auch Cäsar nicht. Schwankende Charaktere pflegen ja plötzlich heftige, starre Entschließungen zu fassen und aus Furcht vor einem Rückfall in die Schwäche die Härte zu übertreiben. So verdammt der Kaiser seinen Sohn zum Tode, so verfährt er unter Hohnlachen gegen Feldmarschall Rußworm, an dem nach seinem edeln und festen, nichts beschönigenden Auftreten zu schließen, ein ungerecht strenges Urteil vollführt wird, vermutlich um Cäsar als warnendes Beispiel zu dienen. Da läge ein Beweis mehr für Rudolfs haltlos unsichere Mißregierung vor, die in selbstgewählter Einsiedelei zu erschlichenen Entscheidungen gelangt.

Rudolfs ungleiches, erst weigerndes, dann gewährendes, immer verletzendes Benehmen gegen Matthias entspringt derselben ratlosen Unschlüssigkeit, zugleich seinem Mißmut darüber, daß dieser auch nur versuchen konnte, selbst etwas zu leisten:

> „Sich einen Thron erbaun, sein eigner Schöpfer,
> Niemand darum verpflichtet als sich selbst."

Noch tieferliegende Ursachen bestimmen des Kaisers Abneigung. Klesel weiß das:

> „Hätt' Euer Vater minder Euch geliebt,
> Was gilt es? Euer Bruder liebt' Euch wärmer."

Die Erinnerung, der Knabe Matthias sei als der begabtere von beiden angesehen worden, bewirkt die geheime Schadenfreude, mit der Rudolf beobachtet, wie dem Mann alles fehlschlägt. Doch leitet den Kaiser nicht dies niedrige Gefühl, sondern die Erkenntnis, sein Bruder sei tatsächlich unfähig als Feldherr wie als Staatsmann, eine echte problematische Natur. Dies entspricht auch der Art, wie Grillparzer das Wesen der Brüder und ihres ältesten Neffen in den frühesten Entwürfen kennzeichnete: „Rudolf, Matthias, Ferdinand. Ahnungsvolle Unschlüssigkeit — eitle Zuversicht — Verhärtung und Entschluß." Nicht minder deutlich ist des Kaisers Erklärung, die jene erste Notiz versifiziert:

„Wir beide haben
Von unserm Vater Tatkraft nicht geerbt.
— Allein ich weiß es und er weiß es nicht.“

Die Richtigkeit dieses harten Urteils erweist Rudolf sofort an sich selbst. Er überträgt Matthias das eben in kränkender Art verweigerte Kommando in Ungarn gegen seine bessere Überzeugung. Zugleich erstickt er durch die verspätete Bewilligung jeden Keim von Dankbarkeit, also das Unrichtige, und zwar in unglücklichster Form. Wer sich schwach fühlt, wird leicht geneigt, anderen üble Absichten gegen sich zuzutrauen. Dies kraß hervortretende übergroße Mißtrauen entfremdet Rudolf die Herzen; erleichtert es doch den Treubruch, wenn man weiß, daß er beinahe erwartet wird. Rudolf ist ein hypochondrischer Sonderling, dessen Mißmut und Trübsinn aus der Verzweiflung darüber, seinem Amte so gar nicht gewachsen zu sein, entspringen. Er scheut die Menge; weil sie von ihm Hilfe verlangt, Kraft und Entschluß, ist sie ihm widerlich. Ihm fehlt der leichte Bluteinschlag, der anderen, weit unfähigeren Herrschern das vergnüglichste Dasein schuf, herzlich unbekümmert, ob ihre Regierungsmanier die entsprechendste sei. Er hat ein hohes Bewußtsein von dem göttlich übertragenen Beruf, darum erfüllt ihn sein Unvermögen, denselben würdig zu vollbringen, mit bitterem Unmut gegen sich wie gegen die unverständige Welt, die von ihm verlangt, was er nicht leisten kann, und ihn beständig an dem tröstlichen Wahn behindert, eben sein System weiser Zögerung sei es, was die ungestüme und wirre Zeit bedürfe. Nochmals sei betont: der alternde Grillparzer teilt gar manche in den Stürmen der Revolution, in denen er selbst wie sein stiller Kaiser eine Politik klugen Temporisierens, absichtlicher Zögerung empfahl, bewährte Ansicht mit Rudolf; auch der nicht völlig unberechtigte Widerwille des Altösterreichers gegen scharf einschneidende, unvermittelte Neuerungen und seine hypochondrische Selbstquälerei kehren bei Rudolf wieder, aber unser Dichter war viel zu realistischer Dramatiker, um sich mit seinem Helden zu identifizieren. Gelegentlich sprechen selbst die Figuren Ibsens oder Gerhart Hauptmanns, kurzum eines jeden noch so objektiven Schriftstellers die Ansicht des Autors aus.

Rudolf ist zu schwach, um andere, doch auch um sich zu bändigen. Einen Orden der Friedensritter will er stiften:

„Aus Männern, die nicht dienstbar ihrem Selbst,
Nein, ihrer Brüder Not und bitterm Leiden“,

wobei nicht die Abkunft, sondern das Verdienst entscheiden soll, ein höchststehender Gedanke sozialer Ethik, zugleich aber trägt er durch übermäßige Ausgaben bei erschöpfter Kasse dazu bei, die Not seiner Untertanen noch drückender zu gestalten. Sein Ausfall wider die Forderung angeborener gleicher Menschenrechte stimmt völlig mit den Anschauungen neuerer Wissenschaft überein, im Naturzustand galt tatsächlich sein Wort: „Des Menschen Recht heißt hungern, Freund, und leiden.“ Doch mangelt seiner Berufung auf die von Gott eingesetzte Ordnung wieder jeder Beweis, jene Ordnung der Dinge, welche er aufrechtzuerhalten wünscht, sei die von einem höheren Willen bezweckte und dem Wohle der Menschheit relativ entsprechendste. Des Kaisers Pläne wegen Stiftung eines geheimen Ordens, wozu noch kein ernster Schritt erfolgte, dienen ihm als eine Art Opium, um in süßen Haschischträumen künftiger, von diesen Friedensrittern herbeigeführter schönerer Tage sich der drängenden Not der Gegenwart und seinen Pflichten leichter zu entziehen.

Trotzalledem weckt Rudolfs von dem Gefühl eigener Unzulänglichkeit bedrückte Gestalt schmerzlich sympatisches Mitleid. Er, dessen mannigfache Begabungen sich in anderen Sphären glücklich hätten entfalten können, muß unter der Last einer Krone, die für ihn zur Dornenkrone wurde, zusammenbrechend, dennoch mühsam sich fortschleppen, weil niemand da ist, dem er die Kaiserwürde mit beruhigtem Vertrauen übergeben könnte. Klammerte sich Rudolf an einen Thron, den er damit einem Kräftigeren und Fähigeren entzöge, dann wäre er klein und verächtlich aber er muß trachten diesen Platz zu behaupten, weil seine Nachfolger der Welt sicheres Unheil brächten. Dieser Zwiespalt von Neigung und Pflicht wie von Sollen und Können erhebt ihn zur Würde einer tragischen Figur. Ist doch der Nächstberechtigte sein ihm von je fremdgebliebener Bruder Matthias, dessen brennender Ehrgeiz mit Unfähigkeit gepaart unter den von Grillparzer geschaffenen Charakteren dem Traum-Rustan am verwandtesten ist. Auch ihm mißlingt jeder auf eigene Tatkraft gebaute Versuch, so war es in den Niederlanden, so unterliegt er auf ungarischem Boden in offener Feldschlacht den Türken. Nur wo sein Zanga, Klesel, nicht minder gewissenlos, doch schlauer, tüchtiger als sein Herr, für ihn eingreift, glücken weitschauende Pläne des gewandten Ratgebers, nicht des Erzherzogs. Dieser nie um einen Ausweg verlegene, wenig kirchlich gesinnte Kardinal

täuscht sich, wenn er am Schlusse meint, seinem Schützling habe

„Die Herrschaft aufgedrückt die Makel,
Die sie der Kön'ge besten nur erspart:
Unsicherheit und Mangel an Entschluß."

Von je waren dies die Hauptfehler des Prätendenten wie seines kaiserlichen Bruders, was auch Klesel selbst nicht verkannte. Obschon er sie nur sprach, um den Erzherzogen sein Einverständnis mit Matthias zu verhehlen, zutreffend waren seine Worte im Kriegsrat zu Raab bereits damals, zum Amte eines Reichsverwesers fehle seinem freigewählten Herrn „die Festigkeit, nicht Kraft, doch das Beharren im Entschluß". Rudolf und Matthias sind leicht erregte Phantasten, denen jegliche Ausdauer bei Durchführung ihrer Pläne abgeht, die Entwürfe schmieden, aber nicht zu Ende bringen. Max ähnelt seinen Geschwistern hierin. Ihn hat sein Mißgeschick im „Streit um Polens Krone" aber rasch von höheren Absichten geheilt; ist schon Matthias ungleich weltläufiger gesinnt als sein in idealen Fernen heimischer Bruder, so klammert Max sich mit derber Realität an den zuverlässigsten Genuß der Erde, an Tafelfreuden. Der gutmütige, wohlbeleibte Großmeister des deutschen Ordens ist eine komische Figur, die in heiterer Selbstironie gelassen das Fehlen von Herrschergaben trägt, wo Rudolf mit zornigem Ungestüm und bitterer Selbstverspottung sich zu Tode grämt. Dem kirchlichen Fanatiker Ferdinand Land und Krone zu vertrauen, der mit eisigem Entschluß zwanzigtausend Menschen austreibt, „in kalten Herbstesnächten, frierend, darbend", weil ihnen ihre Überzeugung nicht feil war, daran kann Rudolf nicht denken; ihm graut so sehr vor dieser Härte, daß der Menschenscheue nach Menschen ruft. Der jugendlich-frische Leupold endlich ist viel zu unbedacht und unversucht, um ihm die Gewalt zu verleihen, deren man sich mit weiser Mäßigung bedienen muß, einer Tugend, die nur fortschreitende Jahre der Erfahrung verleihen. Das einzige Mal, wo der zaudernde Kaiser sich vom heißblütigen Neffen eine gleich wieder bereute Entschließung abdrängen läßt, führt eben dies tatkräftige Eingreifen die Katastrophe herbei. So mußte Rudolf mit schwerem Herzen die Verantwortung tragen, weil kein Tüchtigerer zur Stelle.

Wie der Kaiser an der fruchtlosen Bemühung, die Welt im Gleichgewicht zu erhalten, scheitert, bildet nebst dem Kampf, in dem Matthias mit den Mitteln des Truges Sieger bleibt, um im Er-

folge gleich wieder Knecht zu werden, den Inhalt des Dramas. Doch ist die äußere Fabel hier fast das mindest Interessante, das Schwergewicht des Werkes ruht in den psychologisch meisterhaften Charakterporträts. Nicht auf die wenig Anteil erzwingende Tatsache kam es dem Dichter an, daß der deutsche Kaiser zu Anfang Rudolf, zum Schluß Matthias heißt, die Charakterzeichnung war ihm wichtiger als die Handlung. Für die selten versuchte Bühnenwirkung mag es ein Mangel sein, daß die Hauptperson keine Entwicklung durchmacht. Unverändert gleich bleibt Rudolf, unbeirrt und konsequent in seiner Schwäche und Konsequenzlosigkeit, stark bloß einem Einzigen gegenüber, wo „ein Tröpflein Milde wohl täte", gegen Don Cäsar. Doch trugen politische Gründe dazu bei, daß der „Bruderzwist", den knapp nacheinander am 24. September 1872 das Stadttheater Laubes mit Lobe, am 28. September das Burgtheater mit Lewinsky als Rudolf brachten, nach wenigen Jahren von den Wiener Bühnen verschwand und daß ein gelegentlicher Versuch im Deutschen Volkstheater daran nichts änderte.

Neben Rudolf, dessen bereits erörterte Säftemischung als Resultat jene „ahnungsvolle Unschlüssigkeit" ergab, die Grillparzer selbst als hervorstechendsten Zug bezeichnete, und dem wilden Bastard, den trotzige Verzweiflung als Mörder der im Halbdunkel verharrenden Lucretia, die so sittige Unwahrhaftigkeit büßt, enden läßt, ist Matthias das am sorgfältigsten ausgeführte Bild charakterlosen Schwankens zwischen extremen Stimmungen. Voll „eitler Zuversicht" wünscht er zunächst in den Niederlanden einen Thron zu gewinnen, dann möchte er in dumpfer Tatlosigkeit nur „einen Ort, um ruhig drauf zu sterben", und so oft Klesel ihm einen neuen Anschlag zeigt, flackert sein Strohfeuer wieder hoch empor. Zwischen Allzuwenig und Allzuviel treibt auch dieser unweise Sohn Maximilians „sich stets im Äußersten", wie der Bischof mit berechtigtem Tadel rügt. Durch persönliche Tapferkeit, worin er Rudolf, dem er sonst weit nachsteht, überragt, aus der verlorenen Türkenschlacht gerettet, schwört er:

„Nicht trennen will ich mich von diesen Hüllen,
Bis abgewaschen dieses Tages Schimpf."

Die Diener bringen ihm einen anderen Rock. Wankelmütig meint er: „Was soll's? — Sagt' ich denn nicht —? Es gilt wohl gleich." Da wechselt Matthias tatsächlich die Gesinnung mit dem Rock, denn bald entschließt er sich zu einem wenig rühmlichen

Frieden. Diese kleine Episode kennzeichnet seine stets wetterwendische Sinnesart. Bei der Beratung im Feldlager überzeugt alle schlaue Klugheit Klesels uns so wenig, als sie den furchtlos seinem Kaiser treuen Leopold zu überreden vermag, doch die unschlüssigen Zauderer sind wie weiches Wachs in der geschickten Hand des geschmeidigen Prälaten. Auch Ferdinand geht in die Falle, er, der erbarmungslos und kühn zu handeln versteht, wie Klesel noch zu seiner Überraschung erfahren soll, wenn der Steirer ihn mit einem Gewaltstreich aus Matthias Nähe entfernt. Die Gerechtigkeit erfordert es, anzuerkennen, erbarmungslos auch gegen sich selbst, da Ferdinand aus kirchlichem Pflichtgefühl die Neigung besiegend „eine andre freit als er liebt und meint". „Verhärtung und Entschluß" nennt er nur dort sein eigen, wo er sich mit Rom und den katholischen Mächten unbedingt einig weiß. Überdies ist ihm der Friede gerade aus jenen Gründen erwünscht, aus welchen Rudolf den Türkenkrieg als Quell künftigen Heils begrüßt, um „bei Ketzern nicht zu betteln" und die innere Spaltung mit Gewalt zu ersticken. So willigt er schließlich in alles und läßt sich seine Unterschrift, obschon halb widerstrebend, ablisten. Kaum aus dem Lager und damit dem Bannkreis von Klesels überlegenem Geist entrückt, fühlt Ferdinand schwermütig, er habe Schlimmes getan. Knieend leisten er und Max dem machtberaubten Kaiser Abbitte, ein versöhnender Zug, der die Reinheit ihrer Motive beweist, was Rudolf anerkennt:

„Ich tadl' euch nicht, ihr wart besorgt ums Ganze,
Nicht böse Selbstsucht hat euch irrgeführt."

Ihren Fehl erklärt die wild verworrene Zeit, wo jeder Schritt nach vorwärts wie nach rückwärts gleich gefährliche Folgen nach sich ziehen kann. Ferdinand wird meist Unrecht getan, im Stück tritt er mit ehrlicher Überzeugung für das ein, wovon er das Heil erwartet. Weil ihm die Achtung vor fremder, gleich tiefer Überzeugung fehlt, wird seine Stärke zur Grausamkeit, doch nie ficht er für kleine persönliche Zwecke wie Matthias, stets für die Sache. Wir wären ebenso ungerecht gegen ihn, wie er gegen seine protestantischen Untertanen, wollten wir mißkennen, daß der Steirer redlich für das von ihm als göttlicher Wille Verehrte kämpft. Dies erhebt ihn hoch über den neuen Kaiser, „des Jammers Erben", der eines weiteren Blickes, über sein Selbst hinausreichender Ziele völlig bar „nur seiner Eitelkeit gekrönt hat", dem, einem verschlechterten

Ottokar, die Welt bloß „als Schauplatz für sein leeres Heldenspiel“ dienen sollte.

Den Leichenzug Rudolfs überholt der Oberst Wallenstein. Der Herrscher, dessen ganzes Sinnen dahin ging, die Entscheidung hinauszuschieben, ist tot. Als Repräsentant der nächsten Zukunft betritt der ungesäumt handlungsbereite Mann des Losschlagens die Bühne. Mit genialem Griff ist diese Symbolisierung historischer Genauigkeit zum Trotz eingeführt. Der Ausblick auf den kommenden Krieg, „und währt' er dreißig Jahr“, ist weit eher erhebend als niederdrückend. Ein neues, den schweren Aufgaben einer eisernen Zeit gewachsenes Geschlecht muß diese Generation in sich zwiespältiger Schwächlinge fortfegend ersetzen, damit aus Kampf und Tod ein wahrer, hoffnungsreicher Friede erblühen könne. Nur aus dem offenen Widerstreit der Meinungen in ehrlichem Ringen entkeimt das Gute. Nicht wer die Entscheidung ängstlich fliehend, Stille und Ruhe um jeden Preis sucht, wie Rudolf, wer sie herzhaft mitausficht, wie Leupold gewillt ist, trägt bei zur Fortentwicklung der Menschheit und damit zu ihrem Heil, das nicht im Verzichten, sondern im Erringen liegt. Die Mächte der Zukunft werden wider Ferdinands Gesinnungen anstürmen, und ihr Recht die Wege der Menschheit zu bestimmen durch ihre Kraft erweisen. Wo in solchem adeligen Gefecht gleich überzeugte Gegner mit Achtung die Klingen kreuzen, bleibt kein Anteil für den niedrigen Ehrgeiz eines Matthias, der keiner Sache, bloß seiner Person dient und an dem sich dies rächt. Darum muß er geringgeschätzt von allen Höherstrebenden in machtloser Reue, angesichts der Abzeichen der endlich erlangten Würde, die ihm doch keinen Wert zu geben vermag, von Gewissensbissen gefoltert, sein eigen Urteil sprechen mit den Worten: „Mea culpa, mea culpa, mea maxima culpa.“ Innere Vernichtung stöhnt aus diesem Bekenntnis, wie bei Jason ist das Fortleben seine Strafe. Jason endet in Verzweiflung, weil er das goldene Vließ und den erstrebten Rang eingebüßt, Matthias, weil er das lang Begehrte mit Unrecht errungen und nun die Nichtigkeit des Gewonnenen empfindet. Die Kaiserkrone ist das goldene Vließ des Matthias, die ihm die Weltherrschaft verbürgen sollte und diesen Narren des Glücks jetzt hilflos und wehrlos ebenso in Ferdinands Hände gibt, wie Rudolf in seiner Gewalt gewesen. Wie Rustan am Schluß des dritten Aktes verwirft Matthias sich am Schluß des

Dramas in dem Augenblick, der scheinbar seine Wünsche erfüllt und in Wirklichkeit das Gehoffte vereitelt. Grillparzer warnt im „Bruderzwist“ so wenig wie im „Traum ein Leben“ davor, die Weltgeschicke meistern zu wollen, er zeigt lediglich, daß dies der Unkraft und der Selbstüberschätzung mißlingen muß und sie in Frevel verstrickt. Mit der alten dramatischen Kraft ist dieser Schlußakt und vor allem diese Schlußszene aufgebaut, die das äußerliche Gelingen und das innerliche Scheitern, das Zeichen des glänzenden Erfolges und das Gefühl des tiefsten Mißglückens, Schein und Sein nebeneinander auf die Bühne stellt und den Zuschauer mit dem stärksten, konzentriertesten Eindruck entläßt.

XIV.

Libussa.

Jeden Denker lockt es, ein Problem, das ihn fesselt, wieder und wieder durchzudenken, jeden Dichter es wieder und wieder neuzugestalten, nicht etwa zu reproduzieren, sondern umschaffend Neues zu bilden, eine andere Kombination der Umstände und Charaktere zu erfassen, die aus ihrer inneren Notwendigkeit auch eine neue Lösung gebiert. Oberflächlichere Betrachtung meint dann wohl, es sei im Grunde dasselbe Stück nochmals, nur mit einigen leichten Varianten. So konnte es bei „Esther“ und der „Jüdin von Toledo“ scheinen, wo sich uns vielmehr ein analoger Fall ergab, wie bei Kleists „Penthesilea“ und „Käthchen von Heilbronn“, bei Hebbels „Judith“ und „Maria Magdalene“, bei Ibsens „Volksfeind“ und „Wildente“: die Aufzeigung zweier extremer Gegenpole äußerlich verwandter Verwicklungen. So möchten der „Bruderzwist“ und „Libussa“ als wenig abgeänderte Erneuerungen des gleichen Motivs, selbst mit dem gleichen Ausgang gedeutet werden, Herzog Krokus' Tochter als ein weiblicher Rudolf II., Kaiser Rudolf als eine in Männertracht geschlüpfte Libussa. Tieferes Eindringen zeigt diese beiden Hauptfiguren zwar wesensverwandt, ihren Ausgang, ihre abschließende Gesinnung jedoch durchaus verschieden, obschon Libussa das Leben so wenig zu meistern vermag, als der „stille Kaiser“. Dem Drama, dessen Männer zumeist Weiber scheinen, trat hier während der fast gleichzeitigen Ausführung ein Stück zur Seite, in dem die Weiber wie Männer handeln und herrschen. Wo Rudolf von Anbeginn nicht an seine Fähigkeit die Geschicke der Welt zu lenken glaubt, drückt Libussa sich mit eigenem, herzhaftem Entschluß die Krone aufs Haupt. Er flüchtet vor den Sorgen seines Amtes zu geheimnisvoller Wissenschaft und Kunst der Sterndeutung, sie

wendet sich von einsam stiller Betrachtung hinweg mitten ins volle, sprudelnde Leben hinein. Sie verlangt nach Tätigkeit, wie er nach Ruhe. Libussa ist so wenig ein zweiter Rudolf, daß sie vielmehr als Kontrastfigur Rudolf II. gedeutet werden darf. Volkelt mußte die Verwandtschaft beider Dramen stärker als heute erforderlich betonen, weil immer noch die Anschauung in Schwang war, die der nüchterne Laube und Betty Paoli hegten, in dem Stück aus Böhmens Urzeit sei die Liebe zwischen Primislaus und Libussa das ausschlaggebende Moment, der fünfte Akt nur ein Nachtrag, der am besten wegbleibe. Dem gegenüber galt es, den tieferen geistigen Gehalt des Werkes, den Widerstreit von Natur und Kultur vor allem, ins rechte Licht zu setzen. Diese Arbeit getan, dürfen wir weitergehend in der „Libussa“ diesen Zwiespalt wie jenen der Geschlechter in versöhnende Harmonie vorahnend aufgelöst nachweisen.

Es mag hier manche Entscheidung schwieriger sein, weil Grillparzer selbst nicht von vornherein, als 1819 der Plan entstand, 1822 die ersten Gedanken über das Beabsichtigte fixiert wurden, den Standpunkt einnahm, der im vollendeten Werk eingehalten wurde. Jene Jahreszahlen schon deuten auf den ursprünglichen Zusammenhang mit „Sappho“, mehr noch mit dem „Goldenen Vließ“ hin; für 1819 bürgt Sauer, 1822 läßt sich aus datierten Aufzeichnungen nachweisen. Was Medea und Jason zum Fluch wurde, soll Primislaus und Libussa ebenso gelingen, wie Esther und Ahasver zu gutem Ende führen dürfen, was bei Alfonso und Rahel mit einer Katastrophe endet. In Hero wurde ein Teil von dem niedergelegt, was der Libussa bestimmt war und was in einzelnen Zügen bereits bei Medea, obwohl durchaus anders geartet, angedeutet war: wie eine hoch über irdischer Schwere in helleren Sphären befriedigt und mit sich eins wandelnde Jungfrau aus stolzer Selbstgenugheit durch die Empfindung für einen unvermutet in ihren Weg tretenden Jüngling erweckt, der Liebe gewonnen wird. Neigen sich die Herrscher Ahasver und Alfonso zu Mädchen aus den untersten Schichten, so heben Hero und Libussa (wie schon Sappho) den Geliebten freudig zu sich empor. Auch bei Leon und Edrita überbrückt die siegreiche Macht des Eros die künstlichen Scheidungen der Menschen. Diesen Konflikt des mit der Liebe unbekannten Mädchens, das durch eine rasch aufblühende Neigung von Geringschätzung aller Männer zu freudiger Ergebung in den Willen des Einen, der ihr

nun die ganze Welt ist, geführt wird, brachte „Des Meeres und der Liebe Wellen" zum Austrag. Zwischen 1837 und 1847 soll Grillparzer dann, nach Sauers Angabe, die mit unserer Ansicht von der erhöhten Produktionskraft, welche die Reise nach Frankreich und England in dem Dichter geweckt hatte, stimmen würde, dies Werk allmählich ausgeführt haben. Wie das Tagebuch erzählt, hatte er bereits Mitte Dezember 1831 „an der Libussa zu bosseln versucht", konnte aber darin nicht fortfahren. Spätere Einschaltungen sind wohl so wenig als beim „Bruderzwist" ausgeschlossen. Jetzt mußte die Liebesintrigue hinter den allgemeineren Absichten, die auszusprechen waren, zurückstehen. Die höchsten Probleme der Menschheitsentwicklung beschäftigten den Dichter mehr und mehr. Sie treten im „Bruderzwist" und in der „Libussa" am stärksten hervor. Da die Art der Behandlung in dem letzteren Stück eine weitaus objektivere ist als in den naturgemäß vorwiegend subjektiv gefärbten Kaiserreden, da ferner die Gegensätze hier viel nachdrücklicher herausgearbeitet sind und jede Meinung zu ihrem Rechte gelangt, dürfen wir wohl, soweit es gilt, aus diesen Tragödien Grillparzers eigene Ansichten herauszulesen, der „Libussa" den Vorrang einräumen. Die Fehler seiner Vorzüge hat jedes Drama zu tragen; die Schlagkraft der Handlung tritt darum hier noch stärker als im „Bruderzwist" hinter sinnreichen Reflexionen zurück. Als Libussa am 21. Januar 1874 mit der Wolter und Sonnenthal im Burgtheater gegeben wurde, stellte sich kein rechter Erfolg ein, wofür unverständige Kritiken mitverantwortlich waren. Jahrzehnte später brachten Berlin und Dresden das Werk, ohne Wien zur Wiederaufnahme zu bewegen, obschon die eindrucksvolle Wirkung einer Rezitation des ganzen Stückes durch Josef und Olga Lewinsky in der Grillparzer-Gesellschaft im Februar 1893 bewies, daß ein starker Achtungserfolg gesichert wäre und Weihnachten 1907 Josef Kainz, der das Drama im großen Musikvereinssaal zugunsten der Grillparzer-Gesellschaft las, stürmischen Beifall weckte.

„Der Osten graut, dem Tage weicht die Nacht", diese bedeutungsvoll den ersten Akt abschließenden Verse können als Motto des Werkes gefaßt werden, in welchem die Nacht der Unkultur der Morgenröte höherer Gesittung weicht. Die Fürstinnen im Reich der Nacht, Krokus' Töchter Kascha und Tetka, befehden Primislaus als Verkünder des anbrechenden Tages. Ahnungsreiche Dämmerung,

die sich der Nacht entwindet und doch, indem sie den Tag herbeiruft, von seiner unbarmherzigen Helle verscheucht wird, spielt um Libussas Gemüt. Krokus' Kind und Primislaus' Weib, in diesem Zwiespalt müht sie sich, bis sie in ihrer letzten Vision die Überwindung der Gegensätze prophezeit. Die ersten Szenen spielen bei Nacht, die letzten bei Tag, in dieses Stück voll Rätsel und symbolischer Bezüge wurde eben vielerlei hineingeheimnißt. „Libussa" bedeutet für Grillparzer das gleiche wie der zweite Teil des „Faust" für Goethe. Es ist sein poetischer Abschiedsgruß. Wie dort die letzten Worte des sterbenden Faust, enthalten hier die letzten Weissagungen der scheidenden Libussa das Vermächtnis des Dichters an die Nachwelt, das Zukunftsprogramm, dessen Verwirklichung der Greis den Kommenden überlassen muß. Ist es nicht charakteristisch, daß Goethe durch den Mund eines im Sturm des Lebens gereiften Mannes zu uns spricht, der all, was die Welt an Kenntnis wie Genuß beut, durchgekostet, Grillparzer durch eine sinnende Frauennatur, die vor der rauhen Berührung des Lebens scheu flüchtet und nachdem sie sich die Kraft der Weissagung qualvoll abrang, das andern verkündete Heil selbst mit dem Tode büßen muß?

Niemand kann daran denken „Libussa" gleichwertig neben Goethes Meisterschöpfung zu stellen, dies grandiose Werk müßte die Arbeit des alternden Wiener Tragikers erdrücken, gleichwohl erwägt sein Stück im „Faust" Enthaltenes wie dort Unerwähntes in einer neuesten Bestrebungen sachlich nahverwandten, für unsere Gegenwart hochwichtigen Weise. Nicht bloß der Kampf der beiden Geschlechter um die Oberherrschaft wird darin ausgefochten, auch der Gegensatz von Gefühl und Verstand, von Poesie und Prosa, von Göttlichem und Menschlichem, von Beruf und Neigung, wie in der „Sappho", tritt hervor, vor allem gelangt der Gegensatz stiller Natureinheit und rüstig fortschreitender Kulturarbeit zum Austrag. Die Anschauung als könnte Libussas Los durch die Ehe mit Primislaus für abgeschlossen gelten, kann überhaupt nur entstehen, wenn übersehen wird, daß ihre Ansichten über Staat und Recht von denen ihrer Schwestern wie von jenen des Primislaus gleich weit abweichen. Dies machte es ihr unmöglich, in den alten Beziehungen zu verharren, läßt sie aber auch in den neuen Verhältnissen nicht beruhigt atmen. Kascha und Tetka verschließen sich in kalter Gleichgültigkeit vor den Menschen, denken ebenso nur an sich wie die Wladiken, die nach der Herrschaft

streben, sebstsüchtig aus Forschungstrieb wie jene aus Ehrbegier. Libussa möchte ihr Volk beglücken, um darin ihr eigenes Glück zu finden, Primislaus will das Heil des Ganzen, weil er damit das Wohl jedes Einzelnen begründet sieht; er sucht im fremden Glück die Zufriedenheit des Volkes, nicht eigene Genugtuung.

Libussa ist die Dämmerung. Die Stunde, wo Licht und Dunkel ringen, breitet einen märchenhaften Schein um die Dinge, verwischt allzu kantige Umrisse ins minder scharf Geformte, Unbestimmtere. In solches Dämmerlicht getaucht sind (wie schon Scherer erkannte und anerkannte) die Menschen und Dinge des Dramas. Absichtlich mied hier Grillparzer jene fein ziselierende Meisterschaft naturwahrer Einzelzüge, die er gleichzeitig in der „Jüdin von Toledo" und im „Bruderzwist", aus dem Vollen schöpfend, anbrachte. Es sollte kein Naturalismus der Charakteristik die poesiedurchwärmte Luft dieser Feen- und Märchenwelt mit eisigem Frosthauch durchschneiden. Die halben Farben ziemten hier wie im „Traum ein Leben". Dazu stimmt es gar wohl, daß „Libussa" bald nach „Weh dem der lügt" kräftiger in Angriff genommen wurde, das ebenfalls in eine gewisse Märchenstimmung getaucht ist, und zugleich der dort zu komischen Kontrasten ausgenützte Widerstreit von Verfeinerung und Urwaldssitte in seiner wurzelhaft ernsten, weltumfassenden Bedeutung nach seiner vollen Wichtigkeit gewürdigt ward. Selbst das technisch Äußerliche von „Weh dem, der lügt" und „Traum ein Leben", wo Anfang und Schluß unter sich in engerem Zusammenhang stehen als mit dem fast selbständigen Mittelbild, kehrt hier wieder und diese mittleren Akte bilden in dem schwerwuchtigeren Rahmen des ersten und letzten ein mehr heiteres Gemälde von Liebesintriguen mit gelegentlich ans Lustspiel streifenden Tönen, während ein erhabenes Düster den Beginn und das Ende umschattet.

Die Dämmerung ziehen viele als eine poesievolle, weichgestimmte Zeit des Sinnens und Träumens dem hellen, grellen Tag vor; nützlicher ist, was dieser schafft, holder und heimlicher, was jene flüsternd raunt. Gewiß hegte auch der Poet Grillparzer eine starke Vorliebe für die phantasiereichere, lockendere Epoche still innigen Naturlebens gegenüber dem lärmvollen, oft anscheinend ziellosen Treiben des Alltags. Er beklagte den Verlust der höheren Güter eines mehr in sich eingesponnenen, abgeschlosseneren Daseins in geschäftigem Hasten nach Ansehen und Gewinn. Darf man daraus,

wie bisnun (1891) allgemein geschah, den Schluß ziehen Grillparzer habe sich für einen Naturzustand à la Rousseau erklärt und das Fortschreiten der Kultur als ein Unglück für die Menschheit erachtet? Ist denn der wirre Kampf ums Dasein mit allen Mitteln, wie er das 19. Jahrhundert durchtobte und jede feiner organisierte Natur abstoßen mußte, sind die vorherrschenden Strömungen in Staat und Gesellschaft nicht viel mehr ein Zeichen, daß wir vom Endziel wahrer Kultur noch weit entfernt sind, noch mitten im Kampf zwischen Barbarei uud Gesittung stehen? Die vollste Ausnutzung aller technischen Hilfsquellen der Entwicklung kann Hand in Hand gehen mit gröblichster Verneinung aller ästhetischen und ethischen Kultur. Wer wie Grillparzer die Auswüchse der Zivilisation geißelt, die lediglich eine ärgere, weil raffiniertere Barbarei sind, bekämpft deshalb keineswegs das Wesen der Kultur.

Libussa ahnt mit richtigerem Instinkt zunächst die Schattenseiten der Zivilisation voraus, die in den Jahrhunderten des Strebens nach höheren Formen des staatlichen Zusammenlebens und wirtschaftlicher Entfaltung der Produktivkräfte die Übermacht gewinnen, als die erst nach durchwanderten Flegeljahren des Fortschritts sich klar entfaltenden Vorzüge. Das ist nach ihrem Charakter und ihrer Jugendumgebung selbstverständlich. Ihre Auffassung entspricht den Bedingungen ihrer Herkunft, ohne deshalb mit jener der Schwestern identisch zu bleiben, denn Grillparzers Gestalten wurzeln zwar in ihrem Milieu, allein sie sind nicht dessen Sklaven. Unser Dichter empfand sehr wohl, daß niemand seine Abkunft völlig verläugnen, nach jeder Richtung „sein eigner Schöpfer sich sein Los zeichnen" könne. Darin denkt er durchaus modern, doch er wußte auch, daß eine starke Natur fähig sei, sich der meisten anerzogenen Irrtümer zu entschlagen, in immer neuer Anpassung an selbstgewählte Umstände viel von vererbten Anlagen und Ideen abzustreifen und daß jeder schließlich dennoch der Täter seiner Taten bleibt.

Es ist wohl mehr als Zufall, daß Grillparzer, kurz nachdem er den Stoff der Libussa ernstlich durchdacht hatte, beiläufig im März 1823 das für Beethoven bestimmte Libretto Melusina schrieb, dessen märchenhafte Hauptfigur gleich der Böhmenfürstin trotz aller Warnungen die Gemeinschaft mit ihren beiden Zauberschwestern löst, um sich in Liebe einem irdischen Manne zu neigen. Auch manche Reminiszenzen aus der Medea klingen in diesem poetisch nicht sehr

bedeutenden Operntext nach, doch Melusinens Scheideworte an Meliora und Plantina könnte ebensowohl Libussa an Kascha und Tetka richten:

> „Ihr ewig jung und ewig alt!
> Mich lockt nicht euer träumendes Genügen,
> Auf eurer Zauberburg ists mir zu kalt,
> In wärmern Armen will ich liegen."

Die Begegnung mit Primislaus veränderte ihr Wesen ebenso tief als das gleiche Erwachen erster Neigung dies bei Melitta, Medea, Hero, Edrita und Esther bewirkte. Wie die Liebesheldinnen Grillparzers fast alle wehrt Libussa sich mit einer besonders an Hero und Medea erinnernden Bewußtsein gegen das neue, mächtige Gefühl. Erscheint sie mit den Worten: „Hier bin ich und verwandelt wie du siehst" in ländlicher Tracht zuerst auf der Bühne, dann hat mit diesem Kleidertausch, dem auch hier symbolische Bedeutung zukommt, zugleich ein innerer Umschwung ihres Wesens begonnen. Bis dahin der Gesinnung ihrer älteren Schwestern fraglos sich anfügend, die sich über die niedern Menschen im Bewußtsein ihrer hohen Abkunft und ihres geheimnisvollen Wissens weit erhaben dünken, bedurfte sie jetzt in Gefahr der Hilfe und fand sie bei einem Mann aus dem Volke. Da Herzog Krokus' Töchter allen überlegen sind, wollen sie um so minder daran gemahnt sein, daß ihr Geschlecht als solches in der Schätzung der Welt hinter dem anderen zurückstehe und vergelten den Hochmut der Männer mit ostentativer Geringschätzung deren unberechtigtes Selbstgefühl geißelnd. Nun schuldet Libussa einem dieser Mißachteten Rettung, der sie mit männlicher Stärke aus der Gefahr befreite. Da lernt sie aus dem angewöhnten Glauben besonderer Artung heraustretend erkennen, daß „des Bauern Kleider nicht minder warm als eines Fürsten Rock hüllen" und beide „insoweit" einander gleich seien, ein halb widerwilliges Zugeständnis, wie sie auch Primislaus als ihrem Erretter dankend diesem wärmeren Gefühl durch die schnell hinzugefügte Abschwächung den Wert zu nehmen trachtet:

> „Wenn Rettung ja, wo die Gefahr nicht groß.
> Ich half mir selbst, glaub' nur! erschienst du nicht."

Der Kampf zwischen dem Stolz der Fürstin und dem Stolz des Mannes zeigt jedes von beiden in seinem relativen Recht, gleichwohl haben beide Unrecht. Darum wird der Streit durch

gegenseitiges Nachgeben geschlichtet, durch Verzicht auf jede Oberherrschaft, sei es des stärkeren Geschlechtes, sei es der höheren Stellung, und Abschluß eines Bündnisses Gleichberechtigter. Erwidert Libussa im ersten Aufzug die Frage „Du bist kein Weib, um das man werben könnte?“ als Schwester Kaschas und Tetkas mit der herben Abweisung: „Du hast's erraten“, da zwingt das von Göttern entstammte Fürstenkind solche Antwort dem schon von der Liebe berührten Weibe ab, das rufen möchte: „Wirb, wirb immer zu!“ Libussa verbirgt Namen, Stand und Abkunft, weil sie sich der eigenen Schwäche schämt, vor einer Wiederbegegnung scheut, die Bürgschaft ihrer Ruhe darin zu finden meint. Damit besiegelt sie erst ihr Schicksal, denn nun raubt Primislaus heimlich das Kleinod aus ihrem Gürtel als Pfand des Wiedersehens. Die Schwestern rügen strafend den Verlust dieses Steines. Das gibt den treibenden Anlaß zu Libussas abgeändertem Entschluß ihr Gelübde, die unfreiwillige Schuld am Tode des Vaters zu büßen, durch Annahme der Krone der flehenden Böhmen wahr zu machen. „Den Vater will ich ehren durch die Tat“. Dies ist ein dem König Alfonso verwandter Gedanke. Von den Gewissensvorwürfen ob einer (vielleicht nur scheinbaren) Verschuldung löst nicht dumpfbrütende Reue los, sondern mutig entschlossenes Wirken, Hingabe des eigenen Sein an das Wohl des Allgemeinen. Doch alles Tun der Menschen entspringt nicht bloß aus den ihnen bewußt vorschwebenden Beweggründen und was sie sich zunächst als Buße auferlegte, darin erkennt Libussa, als die Schwestern sie mahnen davon abzustehen, ein neues Dasein, das sie stärker lockt als die bisherige Beschäftigung, „mit Mitteln zu den Mitteln eines Zwecks“. Wie Hero findet sie nicht länger Genüge an dem einförmigen Dienst; mit dem Gewand hat sie, in anderer Weise als Matthias, die Denkart geändert. Zum ersten Mal aus dem gleichmäßigen Gang der Tage durch die Begegnung mit Primislaus, den Tod des Vaters, aufgeschreckt, dazu gebracht, ihr bisheriges Leben zu überdenken, seinen Sinn zu prüfen, überkommt sie Unlust davor:

„Dies Kleid, es reibt die Haut mit dichtern Fäden
Und weckt die Wärme bis zur tiefsten Brust,
Mit Menschen Mensch sein dünkt von heut mir Lust,
Des Mitgefühles Pulse fühl' ich schlagen,
Drum will ich dieser Menschen Krone tragen.“

Letzten Grundes bergen sich in ihrem halbklaren Drang zwei widerstreitende Gefühle: die Sehnsucht nach Primislaus und die im Augenblick vielleicht nicht minder heftige Sehnsucht ihn vergessen zu können, was eher in ungewohnter, anstrengender Tätigkeit als im stillen Schloß zu Budesch gelingen mag. Nur mit einem flüchtigen Wort wird Primislaus erwähnt, doch fällt sein Schatten deutlich auf die Bühne.

Kascha und Tetka fühlen nicht Ansporn und Drang den Menschen zu helfen. Hochmütig verschmähen sie es zu nützen. Sie wollen irdischem Getriebe stets fern bleiben, denn

„Wer nicht wie Menschen sein will, schwach und klein,
Der halte sich von Menschennähe rein.“

Die beiden teilen den Wahlspruch: Odi profanum vulgus et arceo. Stolz auf die Gaben des Zufalls vergessen sie, daß diese erst durch die Art ihrer Verwendung wahren Wert erhalten und daß niemand, sei er durch Geburt oder Begabung noch so hervorragend, zu gut ist für den Dienst der Gesamtheit. Die Überlieferung, daß alle drei Töchter des Krokus sich um die Wahl zur Herzogin beworben hätten, konnte Grillparzer nicht verwenden. Bei ihm entschließt sich die Jüngste nur schwer, Kascha und Tetka wollen garnichts davon hören. Ihr Wesen charakterisiert Primislaus zu Wlasta treffend als Dünkel sowohl hoher Abkunft als tiefer Kenntnisse wegen:

„Ich weiß, daß deine Frauen nur sich selbst
Und ihres Ursprungs dunklen Quell betrachtend,
In unfruchtbares Sinnen tief versenkt,
Mit Feindesaugen all mein Tun betrachten.
Daß die Vermengung mit dem Menschenschicksal,
Daß alles, was gemeinsam, sie verletzt.
Mich aber widert's an, ein schlauer Hirte,
Zu weiden einer Heerde gleich das Volk,
Nur hoch, weil andre niedrig und beschränkt.“

Ist doch Primislaus in jeglichem ihr Widerspiel. Eine alte Überlieferung, daß sein Stamm einst hochberühmt gewesen, kümmert ihn nicht: „Was soll das mir?“ (Auch in der Sage ist Primislaus der Sohn eines zur Dürftigkeit herabgesunkenen Ritters.) Er legt nicht darauf Wert, von Tüchtigen und Edeln abzustammen, sondern zu erweisen, er selbst sei solchen gleich. Eben darum wird er Fürst und Ahnherr eines Königsgeschlechtes, das aber Stolz und Übermut

schließlich vernichten. Wie Wagner als Greis Lohengrins Vater Parsifal schildert, so Grillparzer nach Ottokar den ersten des Geschlechtes der Przemysliden. Die ruhige, geduldige, sozusagen konstitutionelle Kulturarbeit des Primislaus kontrastiert mit der hastigen, jähen, despotischen Art, wie Ottokar Verwandtes anstrebt. Der junge Landmann erinnert an den gereiften Rudolf von Habsburg. Primislaus vermag nicht in Büchern zu lesen, wohl aber in den Seelen der Menschen. Nicht was geschah, ist ihm kund, doch was geschieht und geschehen soll.

„Wer klar das Heut erfaßt,
Erkennt die Gestern alle und die Morgen."

Gleich Esther, die stumme Zeichen verschmäht, wo so viel zu sehen und zu hören, achtet Primislaus eine Wissenschaft, die dem Leben fern bleibt, nicht allzu hoch, wie Grillparzer selbst beißende Epigramme gegen Buchgelehrte richtet, seinem Ottokar von Horneck das Lob des klaren Blickes, des „offnen, richt'gen Sinn" der Österreicher in den Mund legt und damit verglichen die Buchweisheit ziemlich niedrig veranschlagt. Primislaus ist der rechte Mann zur rechten Zeit und, da er mit Libussa den Thron teilt, auch am rechten Ort.

Die schwärmerische Idealistin Libussa verkündete sofort bei Annahme der Krone, sie wolle ein Reich der Gleichheit begründen; die Unterschiede von arm und reich, hoch und nieder, Mann und Frau sollen beseitigt werden. Sie sucht dies durch Schaffung eines etwas verschwommenen Kommunismus, wie er in Frankreich schon in den Dreißiger-Jahren gelehrt wurde und hier im zweiten Akt anmutend genug geschildert ist, zu erreichen. Die Menge jubelt über die neue Herrlichkeit, indes die Wladiken weniger befriedigt sind, weil das Gewicht ihrer Stellung sich naturgemäß sehr verringert. Wenn „jedermann satt", ist es „der Knecht nun wohl am meisten", da doch die Herren auch früher keinen Mangel litten. Im Volke beginnen nach verflogener Feststimmung allgemeiner fröhlich-williger Eintracht Mißmut und Zwiespalt zu erwachen, was durch den Streit der beiden Landleute um den verrückten Grenzstein und ihren Ruf nach Recht zu (allerdings nicht vollständig genügendem) Ausdruck gelangt. Zugleich bestürmen die Großen Libussa, sich zu vermählen. Diese trachtet, unwillig über ihre Umgebung wie über sich selbst, sich aus der drohenden Verwirrung zu retten, indem sie

nach dem unvergessenen Primislaus sendet; von ihm erhofft die Herrscherin Lösung, wo ihr selbst rauhes Eingreifen widerstrebt, und nach ihm verlangt insgeheim das Weib.

Man täte unrecht, weil Libussa das Roß Prischenk aussendet, Züge der Schicksalstragödie in dem Werke zu betonen. Alles Eingreifen überirdischer Kräfte, von dem die Sage reichlich Gebrauch macht, hat Grillparzer, soweit irgend tunlich, ausgeschaltet. Das Pferd, das die Überlieferung gab, wird hier das frühere Eigentum des Primislaus. Libussa erklärt den Vorgang rationalistisch genug mit der Motivierung, das Tier werde, bis zu jener Trennungsstelle an den drei Eichen geleitet und dort freigegeben, den früher gewohnten Stall wieder aufsuchen, in dessen Nähe man den Einzuholenden, „da es dann wohl Mittag, an einem Tisch von Eisen", dem Pflug, tafelnd finden dürfte. Darum erfaßt auch der weise Lapak beim Anblick des Mannes, der das Rätsel der goldenen Kette so klug zu eigenem Vorteil löste, sofort den tieferen Bezug des sonderbaren Geschehnisses: Libussa, der ihr Stolz verbietet, ohne Umschweif Primislaus an ihre Seite zu berufen, wählt einen Umweg, wie er aus gleichem Stolz durch Sendung des Kleinods, wofür die Kette in seine Hände kam, nur ein indirektes Zeichen gab, er sei ihrer stets eingedenk geblieben. „Stolz gegen Stolz, wie Kiesel gegen Stahl" möchte da wirklich beinahe erzeugen, „was beiden Feind, den Feuerstrahl"; zur Krisis treiben sie es, in dieser aber siegt die Liebe über den herben Sinn. Diesem Sträuben im Verlangen der beiden Liebenden, das zwei Akte ausfüllt, wäre noch kräftigere dramatische Verlebendigung zu wünschen. Die Handlung stockt und die geistreichsten Gleichnisreden, die weisesten Erörterungen vermögen, so reizvoll sie sich lesen, auf dem Theater dafür keinen Ersatz zu bieten. Die Schwierigkeit der Aufgabe war noch größer als beim vierten Akt der Hero, und der alternde Dichter besaß, der Bühne feindlich abgewandt, nicht mehr die volle Herrschaft über ihre Mittel. Dies, nicht die Vorgänge mit der Kette, deren symbolische Bedeutung vielmehr glücklich hervortritt, möchte einen rechten Theatererfolg hemmen. An sich aber sind diese Liebeskämpfe nötig. Ein Primislaus, der, wie in der Sage, gleich auf Libussas ersten Ruf willfährig herbeieilte, bereit ihr alles zu danken, stünde neben ihr fast wie Phaon neben Sappho. Der Geliebten Herkunft und Macht zwingt ihn, will er sein Selbst bewahren, unwiderstehlich zu um so vorsichtigerer

Zurückhaltung, die sie als „schlecht verhehlten Hochmut“ auslegt. Lieber verletzt er sie, als daß sie ihn für ein Geschöpf ihrer Gunst halten dürfte. Allen Proben Libussas hält er Stich und durchschaut sie zugleich als absichtlich bereitet:

„Mir ist das Weib ein Ernst, wie all mein Zielen,
Ich will mit ihr, — sie soll mit mir nicht spielen.“

Trotzdem verschmäht der Listige es nicht, auf gleiche Künste einzugehen, nur daß Libussa unterliegt, wo er bestand. Sein mit Zawisch ähnlicher Kühnheit vorgegaukeltes Interesse für Wlasta weckt ihre Eifersucht und verhilft ihm zugleich zur Rückerlangung des Kleinods. Schön und wirksam finden die in trotzigem Stolz fast schon Entfremdeten einander, um sich nun jedes Anspruchs zu begeben und in wechselseitigem sich neigen der Neigung vollbewußt zu werden. Von da ab ist nur noch der eine Widerstreit zwischen ihnen, daß jedes das andere höher zu stellen trachtet. Nach Grillparzers Entwürfen von 1822 sollte Libussa versprechen, den beim eisernen Tisch Gefundenen zum Gatten zu wählen, dann dem Primislaus Proben auferlegen die er besteht, jedoch verzichtet er durch ihren Hohn gereizt auf Libussas Hand. Die Stände wählen Primislaus zum Herzog, und jetzt lehnt Libussa seine Hand ab. Primislaus „entfernt die Aufrührer und nun ohne wechselseitige Gewalt geben sie sich die Hände“.

Libussa wollte ein Reich der Liebe gründen, jegliches durch wohlwollende Nachgiebigkeit schlichten, Primislaus erstrebt einen Staat des Rechts, wo nur der Nutzen der Gesamtheit entscheidet, jede Art der Willkür verbannt bleibt. Jene idyllische Herrschaft, wo das Beste geschieht, aber weniger weil es das Beste, als weil es den Gesinnungen der Fürstin entspricht, trägt bei etwa umschlagender Anschauung den Keim ärgster Despotie in sich, und in der größeren Beharrlichkeit erblickt ja Primislaus den einzigen Vorzug des Mannes, von dem er begehrt:

„Bei allen Kämpfen dieses Lebens
Den Anspruch bändigen der eignen Brust,
Nicht mild, nicht gütig, selbst großmütig nicht,
Gerecht sein gegen sich und andre,
Das ist das Schwerste auf der weiten Erde,
Und wer es ist, sei König dieser Welt.“

Dieser Preis der Gerechtigkeit als des Schwersten und Wichtigsten war schon in früheren Notizen vorgesehen (wie er sich auch

bereits 1817 als Aphorismus vorfindet), ebenso die wiederholt betonte Wendung, daß die Beharrlichkeit, die Festigkeit des Primislaus Libussa besiegen solle. „Das sogenannte schwächere Geschlecht", meint Grillparzer, sei in manchem überlegen, in dem meisten dem Manne gleichwertig, nur in einem stehe es nach, „in der Ausdauer, der Beharrlichkeit auf seinem Entschluß".

Wo Libussa ihren Willen den Untertanen aufoktroyiert (und oktroyierte Verfassungen leiden eben an dem Grundübel, daß sie, weil nicht organisch erwachsen, nicht viel taugen), da befragt Primislaus die Ältesten, in der Überzeugung, daß nach der Einwilligung

„Mit Doppelkraft sie an die Arbeit gehn,
Nicht nur den eignen Nutzen liebt der Mensch,
Die eigne Meinung hat ihm gleichen Wert,
Er hilft dir gern, sieht er im Werk das seine."

So hält sich der Realist an das zunächst Mögliche und schafft frisch zugreifend das Durchführbare, wo die Idealistin mit einem kühnen Sprung alle Hindernisse überfliegend gleich ein noch weit entferntes Ziel vorwegzunehmen dachte, weil ihr das Bewußtsein der Notwendigkeit langsam reifender Entwicklung abging.

Extremen Tendenzen fern gelangt auch die Frauenfrage weder im Sinne der Oberherrschaft des Mannes, noch des Überwiegens weiblichen Einflusses zur Lösung. Nach einer alten Notiz sollte auf Libussas Frage: „Gibst du dem Mann, dem Weib den höchsten Preis?" Primislaus antworten: „Dem Menschen". Dem Geiste nach blieb es bei dieser Entscheidung, die auch hier über die Gegensätze hinüber auf ein verbindendes Höheres hinweist. In der Ehe wird die Gleichberechtigung beider, die als treue Genossen zusammenstehen, anerkannt. Primislaus tut nichts, was Libussa nicht erst gebilligt, sie billigt freudig, was er tut. Wessen Recht, die eigene Ansicht zur Geltung zu bringen, fraglos anerkannt ist, wird davon viel seltener Gebrauch machen, als wer es sich durch seinen Widerspruch stets aufs neue ertrotzen muß. Grillparzers Vorstudien besagen: „In dem Ganzen der Streit über den Vorrang vor den Weibern in den Vordergrund gestellt, obgleich es sich eigentlich um den Widerstreit der Gefühls- und Verstandeswelt, des goldenen Weltalters und der nüchternen Ordnung handelt." Die naturnähere Frau vertritt eben das Gefühl, der kulturhöhere Mann den Verstand, und dieser Gegensatz kommt im Schlußakt zu gesteigerter

Geltung. Der Herrscher aus dem Volk wirkt für das Volk. Er beugt den Trotz der widerspenstigen Wladiken, die Libussas Herrschaft störten, und lenkt in die Bahnen kräftiger Kulturförderung ein, wozu die Gründung von Städten mithelfen soll. Dabei zeigt sich der tiefste Gesinnungsunterschied der Gatten, weil sie hierin ebenso ängstlich beklommen am Hergebrachten festhält, wie er energisch Neuem zustrebt. Libussa sucht den ungebrochenen Zusammenhang mit der Natur zu erhalten, Primislaus die Natur zugunsten des Menschen beherrschend umzugestalten. Er verteidigt die Vorteile, welche ein Hinaufgelangen auf der Stufenleiter der Entwicklung mit sich bringt, sie verweist auf die Gefahren, die darin liegen, daß jede Sprosse höher auch einen Schritt weiter weg von der Natur bedeute. Erst als sie sieht, mit welchem Schmerz Primislaus seinen Plan um ihretwillen aufgibt, fügt sie sich um seinetwillen, und nun vermag sie nichts mehr abzubringen: „Die Sorge für das Volk ist meine Pflicht". Was der Gatte als recht erkannt, soll nicht ungetan bleiben.

„Kann ich nicht wirken in der Zeit, die neu,
So will ich segnen — euch, das Volk und mich."

Aber fast würde Libussa, ein umgekehrter Bileam, dort fluchen, wo sie auszog zu segnen. Ihr eigenstes Wesen bäumt sich auf gegen die selbst gestellte Zumutung. Noch einmal denkt sie all der Gefahren, die das Verlassen des patriarchalischen Stilllebens herbeiführe, wenn im Streben nach dem Emporstieg schließlich der Einzelne sein Ich an Stelle der Gesamtheit setzt und nur sein Hinaufkommen betreibt:

„Der eigne Nutzen wird dir zum Altar,
Und Eigenliebe deines Wesens Ausdruck."

Was sich vorschreitende Gesittung heiße, werde nur Erleichterung der äußeren Bedingungen des Lebens sein, indes das Innere leer ausgehe, ja verkümmere.

„Und Freiheit wird sich nennen die Gemeinheit,
Als Gleichheit brüsten sich der dunkle Neid."

Gewiß kennzeichnet Libussa, aus der deutlich genug der Dichter spricht, die Schattenseiten der viel mißbrauchten Schlagworte: Freiheit und Gleichheit sehr zutreffend. Die beiden sind ja wirklich wertlos, wo nicht als ergänzendes Drittes die Brüderlichkeit (nach Libussas Sinn müßten wir passender sagen: Geschwisterlichkeit) hinzutritt, die nicht in törichter Sentimentalität, sondern in reiner,

neidloser Gesinnung besteht, wonach dem Tüchtigeren willig die gebührende Stelle eingeräumt wird, damit er seine Fähigkeiten zu aller Wohl bewähren könne. Die Seherin blieb aber noch immer dieselbe Libussa, welche erzürnt sprach:

„Daß du dem Dürft'gen hilfst, den Bruder liebst,
Das ist dein Recht, vielmehr ist deine Pflicht,
Und Recht ist nur der ausgeschmückte Name
Für alles Unrecht, das die Erde hegt."

Die ungewohnte Anstrengung, sich in frühere Tage der Weissagungskraft zurückzuversetzen, nagt schwer an ihr. Die vormals getragene Tracht brachte auch den vormals gehegten Sinn stärker zurück, als ihrer eigenen Absicht entspricht. Sie strebt der Bedenken ledig zu werden, aber selbst wenn sie (ein Tribut des Dichters an damals beliebte Theorien der Richtung Hegel) die Weltherrschaft ihres Stammes voraussagt, bringt sie keine rechte Begeisterung dafür auf, sie friert innerlich bei diesem Tun. Immer mehr wird sie inne, wie wenig ihr Herz dabei ist, das nach stiller, heimlicher Zeit verlangt. Sie sehnt sich fort zu den Schwestern.

Da nahen diese Schwestern. Sie wollen Libussa mit sich nehmen, sie schmähen das Neue und da, gerade durch den Anblick der Vertreter des eben noch gepriesenen Alten, erwacht, aus ihrem Kleinmut aufgerüttelt, die Prophetin. Statt zu klagen wie bisnun, erhebt sie sich jetzt in dieser letzten Vision zur Höhe ihrer Aufgabe. Klar liegt die Zukunft vor ihr, das oft Unverstandene im Tun ihres Gatten erhellt sich, sie faßt die Notwendigkeit des Umschwungs, aber ihr Geist überragt nun auf seinem Gipfel auch den verständigen Primislaus. Solange die Sehergabe halb erloschen, horcht sie nur auf die Zweifel und Bedenken. Als die Gegenwart ihrer Schwestern die Fackeln ihres Geistes hell auflodern läßt, tritt sie mit hohem Schwung auf die Seite der Fortentwicklung. Keine überirdische Macht inspiriert Libussa dabei. Unter dem Konflikt des Alten und des Neuen, der nicht bloß um sie tobte, in dem auch ihre eigene Seele voll zwiespältiger Bangigkeit rang, verrann ihr Dasein in währendem Kampf. Nun am Ausgang des Lebens, als die Gegensätze aufs schroffste aneinanderprallen, wird es in ihr Licht. Nicht für eine der beiden Parteien sich unbedingt zu entscheiden, ihre Differenz zu überwinden durch ein höheres Ziel, ein „drittes Reich", die Aufhebung der Gegensätze durch ihre Eingliederung in eine

höhere Einheit, offenbart sich ihr als echter Kern des Rätsels der Entwicklung. Da wirkte der Einfluß der oft bekämpften Philosophie Hegels nach. Dies Zukunftsprogramm ist wohl geeignet, auch uns als Leitstern zu dienen. Erst werde der Mensch nur Macht über die Naturgewalten zu gewinnen trachten, dann, wenn er Meister „von allem, was dem Dasein not", ergreife ihn das Gefühl der trotzdem unausgefüllten Leere im Innern.

„Dann kommt die Zeit, die jetzt vorübergeht,
Die Zeit der Seher wieder und Begabten.
Das Wissen und der Nutzen scheiden sich
Und nehmen das Gefühl zu sich als drittes;
Und haben sich die Himmel dann verschlossen,
Die Erde steigt empor an ihren Platz.
Die Götter wohnen wieder in der Brust
Und Demut heißt ihr Oberer und Einer."

Das ist ein dem Geiste moderner Weltbetrachtung durchaus entsprechendes, anthropozentrisches Programm, das auf dieser Erde, nicht in blauen Fernen, seine Ziele und Ideale sucht. Die Zeit soll kommen, „wo der Einzelne, Ausgezeichnete sich nicht mehr geltend macht, sondern das Glück und die Gleichheit aller Zweck und Bestimmung des Ganzen ist", schreibt Grillparzer in seinen Notizen.

Die besondere Wichtigkeit des letzten der zitierten Verse rechtfertigt es wohl, zumal über die richtige Lesart Streit entstand, ausnahmsweise alle mir zugänglichen zahlreichen Varianten, welche die Manuskripte aufweisen, hier wiederzugeben. In der Fülle von Ausdrücken, die Grillparzer für diesen einen Vers wechselnd versuchte, wählte und verwarf, ohne letztlich völlig klar einen unbedingt zu bevorzugen, spiegelt sich die Wichtigkeit, die er selbst der Stelle beimaß. Der ganze Vers erscheint in folgenden anderen Fassungen:

„Wohltun des Lebens Wahrheit, ach, und Lust."
„Und menschlich Fühlen heißt ihr Obrer, Einer."
„Und Ahnung heißt ihr Herold und ihr Bothe."
„Und Menschheit heißt ihr Oberster und Einer."
„Und Menschlichkeit heißt dann dann ihr Obrer, Einer."
„Und ihnen ähnlich seyn heißt sie besitzen."
„Und Seligkeit verbreiten heißt sie haben."

Statt „Menschheit" oder „Menschlichkeit" ist dann am Rande sowohl „hilfreich seyn" als „Menschenwerth" eingefügt, ferner sind zur Auswahl „Mitgefühl", „Seelenfriede", „Demuth", „Selbstbeschränkung", „Unterwerfung" angemerkt. Im letzten Manuskript

kommt noch vorübergehend die Variante „Menschlichseyn“ hinzu, während es bis zuletzt eigentlich unentschieden bleibt, ob die in den späteren Gesamtausgaben gewählte Fassung, die im letzten Manuskript durchstrichen und wiederhergestellt im Text steht:

„Und Demuth heißt ihr Oberer und Einer“

oder die von Laube abgedruckte, die sich auf das am Rand undurchstrichene, stehengebliebene „Menschenwerth“ ebensowohl berufen kann: „Und Menschenwerth heißt dann ihr Ob'rer, Einer“, den Vorzug verdient. Gewiß ist die sachliche Differenz der Ausdrücke nicht sehr groß, aber bei den Mißdeutungen, denen Grillparzer immer noch häufig begegnet, wäre die klare Formel „Menschenwerth“ wohl vorzuziehen. Die Demut, die sich nicht zum Selbstzweck aufbläht, sondern ihren Menschenwert im Menschlichsein, in der Selbstbeschränkung findet, die sich menschlich fühlend höheren Gattungszielen unterwirft, die ahnend geschaut werden, den Seelenfrieden in tätigem Mitgefühl erwirbt, der Menschheit dient statt sich selber, diese ethisch hochstehende Auffassung, die darin Seligkeit findet, sie anderen zu verschaffen, und dem Göttlichen durch den Dienst des Menschlichen ähnlich werden will, ist schließlich allen Ausdrücken gemeinsam.

Die Nächstenliebe, die Geschwisterlichkeit ist dies oberste Ideal des Menschenwerts, das eben mit der Demut jedes einzelnen, der sich nicht als Selbstzweck, sondern als Mittel zum höheren Zweck des Gesamtwohls betrachten soll, zusammenfällt. Weder der unbedingte, ziemlich selbstische Individualismus der Schwestern, zu dem anfänglich auch Libussa neigte, noch Primislaus' ein wenig nüchteren Nützlichkeitslehre erweisen sich als letztes Ziel, dies liegt jenseits beider Anschauungen. Eine ferne Zukunft soll das goldene Zeitalter bringen, wo sich jeder hingibt an die Gesamtheit, nur um sich von dieser bereichert zurückzuerhalten. Nicht Egoismus, noch Altruismus, sondern Mutualismus.

Bis zum Nahen jener fernen Zeiten möchte Libussa „Jahrhunderte verschlafen“, um dann den Anbruch dieser glorreichen Menschheitszukunft freudevoll mitzufeiern. Es soll nicht sein. Durch die Kraft des Geistes schwang sie sich auf einen Gipfel, erreichte sie ein Höchstes, das keiner Steigerung mehr fähig; das muß der noch schwache Leib büßen. Die Überfülle des edelsten Schauens zerstört das gebrechliche Gefäß. Libussas Dasein endigt sich. Primislaus muß ihren Verlust erdulden, zu spät bereuend, daß er selbst sie ihrer Schwäche uneingedenk zur Weihe zu überreden suchte.

Es ist innere Notwendigkeit in diesem Tode. Libussa mag eine Zeit des harten schaffenstätigen Realismus noch so klar als unumgänglich anerkennen, sogar ihr Werk im Hinblick auf das, was später daraus entsprießen soll, segnen: in dieser Zeit, in der entgötterten Welt des Nutzens zu atmen und zu wirken vermag sie nicht. Für einen Schwung der Ideen, der Göttlichem näher als Menschlichem steht, ist auf dieser rauhen Erde zunächst kein Platz mehr. Ihr innerstes Sein sträubt sich ja gegen das nun Bevorstehende, gegen die Zeit des Hastens nach Erwerb und Vorteil. Nur durch willensstarkes Bezwingen ihrer Unlust war sie fähig, um künftiger, letzter Ziele willen auch diese kalte Epoche des Verstandes, die ihrem Gefühl so weh tut, als nicht zu vermeidende Durchgangsperiode zu billigen. Auch der Ausklang ist in sechs Varianten der Worte Kaschas gegeben, von denen die erste kürzeste schloß: „Hienieden ist nur Knechtschaft, sie ist frei.“ Eine zweite lautete:

„Das Glück ist fern, der Mensch stößt es zurück,
Ihr seid nun selber Herrn und selber Knecht,
Habt euer Glück vertauscht für enges Recht.
Hier dieses Gold schmelzt nur zur Krone ein,
Das Hohe tod, laßt es ein Zeichen sein.“

Der in den gedruckten Ausgaben enthaltene Schluß endete zuerst auch noch:

„Der Werth vergieng, die Würde sey hienieden“,

und zuletzt erst wurde dies am Rande korrigiert: „Das Hohe schied, sein Zeichen sey hienieden.“ Das Hohe scheidet, doch sein Zeichen bleibt als Unterpfand der Zuversicht, daß die Menschen, ob sie sich nun auch von der Eintracht mit der Natur zum Kampf mit ihr wenden müssen, diese im Kampf um die Kultur verlorene Einheit einst wieder gewinnen sollen, daß die eroberte Kultur schließlich zur geläuterten Rückkehr zur Natur wird. Das Wort Kultur ist für Primislaus und sein Schaffen minder zutreffend als Zivilisation. Dann hieße die Formel der Entwicklung: Von der Natur durch die Zivilisation zur Kultur, die eben die höhere Einheit der Gegensätze und das Ziel ist. Der alte Idealismus weicht dem Realismus, das Gefühl dem Verstand, damit beide einst einem neuen höheren Ideal-Realismus das Feld räumen. Noch leben wir nicht in den Tagen, von denen diese Verheißung spricht, aber trostreicher Hoffnung voll harren wir ihrer in zuversichtlichem Vertrauen.

XV.

Rückblick.

Friedrich Hebbel hat oft darüber gespottet, in Österreich hielten die kleinsten Talente sich für Adler, denen nur die Zensur Flügel und Klauen beschnitten. Er tat Unrecht. Gänzlich zu Boden drücken konnten die Zensurhindernisse eine starke Begabung freilich nicht, aber mit tausend Nadelstichen haben diese Zustände öder, unverständiger Polizeigewalt in Altösterreich gar viele wirklich vorhandene Talente langsam zu Tode gequält. In dem Schicksal des Tirolers Senn, der verhaftet und aus Wien abgeschoben wurde, bloß weil ein Freund von ihm gemeint hatte, er halte ihn für den einzigen Menschen, der fähig sei, für eine Idee zu sterben, wird die Tragikomödie des „Systems" nur im Einzelfall besonders deutlich. Hebbel, der erst mit 32 Jahren als Schriftsteller von hohem Ruf und Namen, ein fertiger Mann, nicht lange vor der Revolution nach Österreich kam, als der Druck nach Grillparzers eigenen Angaben bereits nachzulassen begann, in diesen Verhältnissen nicht festwurzelte und sich ihnen jeden Augenblick entziehen konnte, vermochte nicht zu beurteilen, was es bedeute, vom ersten Atemzug an diese dumpfe Stickluft einzuatmen, in solchen Verhältnissen aufzuwachsen und an sie gekettet zu sein, weil das Herz mit allen Fasern an der trotzdem innig geliebten Heimat hängt. Gewiß fehlt es nie an Marodeuren, die jede Sache entweihen, aber der tiefe Schmerz so zahlreicher, schaffensfähiger Talente in ihrer Vollkraft gelähmt unter dem Druck politischer Knechtschaft hinsiechen zu müssen, ist ein zu heilig ernst empfundener, um leichtlich hinweggescherzt zu werden, wie das Nestroy in der „Freiheit in Krähwinkel" mit Hebbels Argumenten versucht.

Von Max Koch wurde im Anschluß an Börne betont, daß jene „verderblichste Wirkung der Zensur, welche nicht das Ge-

schriebene verbietet, sondern uns das Schreiben selbst verleidet", bei Grillparzer das Aufgeben gar mancher Pläne verschuldete, was aus dessen wiederholten Bekenntnissen hervorgeht. Ferdinand Kürnberger lieh in seiner heftigen Art dem „Metternichismus" Gedanken über den Dichter, die zutreffend genug klingen, soweit der kampflustige Mann sonst hierin über das Ziel hinausschoß: „Der Mann geht herum, wie unser böses Gewissen. Seine Zeit haben wir begraben, er aber lebt. Mag er seine Kräfte mäßigen und herabstimmen, wie er will; genug, er hat sie. Das allein ist Revolution." Manche warfen es Grillparzer als Verbrechen an seinem Dichterberuf vor, daß er nicht, wie später das jüngere Geschlecht der Karl Beck, Moriz Hartmann, Alfred Meißner, als Zensurflüchtling über die Grenze gegangen sei, als nach der Veröffentlichung seines Gedichtes „Die Ruinen des Campo Vaccino" jene Verfolgungen begannen, die hierauf dem „Ottokar" und dem „Treuen Diener" so verhängnisvoll wurden, ihn um seine besten Schaffensjahre betrogen und sein Herz mit Verbitterung füllten. Dabei vergißt man, daß nach den „Karlsbader Beschlüssen" in Deutschland, speziell in Preußen, in den Zwanziger Jahren eine verhältnismäßig kaum minder schroffe Reaktion herrschte und daß es damals auf dem ganzen Kontinente nicht viel besser stand. Obgleich das Theater immer noch größerer Freiheit genoß als in Wien, waren die Zustände im „Reich" keineswegs verlockend. Grillparzer entschloß sich trotzdem 1826 zu einer Rekognoszierungsfahrt, aber er vermochte es nicht über sich zu bringen, dem Bannkreis zu entschlüpfen, den der alte, hochragende Stefansturm beschattet. Welcher Wiener könnte das nicht aus tiefster Seele mitempfinden? Österreich ohne seinen Grillparzer ist uns heute undenkbar, ebenso undenkbar aber war Grillparzer ohne sein Österreich. Wir sind alle unzufriedene Räsoneure, leider nicht grundlos, aber meist genügt die nähere Bekanntschaft mit den Verhältnissen anderer Länder, um uns die Schattenseiten heimatlicher Zustände minder schwarz, die Lichtseiten für unsere Existenz unentbehrlich zu zeigen. Grillparzer vollends waren die Worte:

„Der Österreicher hat ein Vaterland,
Und liebt's und hat auch Ursach' es zu lieben"

aus innerstem Herzen gesprochen. Am selben Tage, 10. April 1826, wo er zu Beethoven sagte: „Die Zensur hat mich umgebracht" und klagte, man müßte „nach Nordamerika reisen, um seinen Ideen

freien Lauf zu lassen“, fügte er doch hinzu: „Ich bin trotz allem halb in Österreich verliebt.“ Er war es nicht bloß halb, sondern ganz, und blieb es auch als ihn unmittelbar darauf, am 19. April 1826, drei Polizeibeamte um 6 Uhr früh im Bett überfielen, seine Schriften durchsuchten, ihm Hausarrest auferlegten, da er der Teilnahme an einer Verschwörung verdächtig sei. Es handelte sich um die harmlose Wirtshausgesellschaft „Ludlamshöhle“. Damals schrieb Grillparzer in sein Tagebuch: „Wer mir die Vernachlässigung meines Talentes zum Vorwurfe macht, der sollte vorher bedenken, wie in dem ewigen Kampfe mit Dummheit und Schlechtigkeit endlich der Geist ermattet.“ Aber weil er die unglückselige Maxime geistigen Druckes als Fluch seiner Heimat zornig verwünschte, fühlte er nur doppelt dringend die Pflicht, auf dieser Scholle auszuharren und 1848 wie 1868, stets hat er sich als getreuer Sohn seines angestammten Vaterlandes bewährt.

Die Pflicht! Sie war das oberste Prinzip für Grillparzer, vor dem sich alles andere beugen mußte; die Pflichten gegen seinen poetischen Beruf, gegen Vaterland und Familie blieben von Jugend auf die Leitsterne seines Strebens. Wenn ihn ein Vorwurf träfe, wäre es bloß der: nicht egoistisch genug sein Leben auf Ausbildung seiner ausgezeichneten dramatischen Begabung allein verwendet, seine kostbare, unersetzliche Kraft zum Teil in kläglicher Frone vergeudet zu haben, vor allem um die nach dem Tode des Vaters fast hilflose Mutter und die jüngeren Brüder nicht im Stich zu lassen. Würde eine solche Rekrimination wider den Dichter, dem Menschen Franz Grillparzer nicht zur Ehre gereichen? Es wird die Aufgabe des Biographen sein, uns des Näheren darüber zu belehren, wie unendlich viel Sorgen, Kummer und Ärger seine Angehörigen, so noch in höheren Lebensjahren sein Bruder Karl und dessen Töchter dem Dichter bereiteten, wie er selbst für die unbefleckte Ehre des Familiennamens zitterte. Auch der Gefahren einer geistigen Erbschaft war er sich wohl bewußt, wie sein Brief vom 30. Juni 1836 aus München zeigt, wo er an Th. v. Karajan schreibt, er „werde nur suchen, die Familienkrankheit der Söhne meines Vaters nicht im ganzen Maße auf mich übergehen zu lassen.“ Das Vaterland und die Familie, beide haben viel an ihm gesündigt, sein Leben oft zur Marter gestaltet und doch bewahrte er mit edelstem Heroismus beiden Treue. Allein Grillparzer täuschte sich nicht darüber, wie viel in ihm

durch das zerstört wurde, was er 1836 und ebenso noch 1849 als den „schändlichen Geistesdruck in Österreich" brandmarkte, wie er 1839 zu Max Löwenthal gesagt hatte: „Die Rotte, die uns regiert, ist von einer Schlechtigkeit, die höchstens in ihrer Dummheit einige Entschuldigung finden mag." Wer auf das sich gestaltende Neu-Österreich Hoffnungen setzt und in ihm tätig wirken soll, darf das vergehende Alt-Österreich und seine allzu schwere Schuld auch an Grillparzer nicht mit feiger Klügelei beschönigen.

Man möchte fast sagen, es sei Grillparzers Verhängnis gewesen, in diesem Land und in diesem Haus geboren zu werden, aber das hieße vergessen, wie der Poet in ihm doch auch für seltene Vorzüge seiner Abkunft und Umgebung in hohem Maße zu Dank verpflichtet ist. Die wärmere südliche Kunstempfänglichkeit erleichterte das Werk, wo die angeerbte Kunstbegabung den Pfad wies, und nur mit all den zu überwindenden Familienmängeln konnte er der durchaus eigenartige Dramatiker werden, als der er eine ebenso bemerkenswerte wie isolierte Stellung im literarischen Pantheon einnimmt. Phantasie und Pflichtbewußtsein! waren diese Vorzüge von ungewöhnlicher Stärke mit dem Hang zur Selbstverkleinerung, zum grübelnden Zerfasern jeder unbefangen heiteren Empfindung, zu teuer erkauft? Der Dichter gewinnt oft, wo der Mensch verliert. Erwies sich ein verhängnisvolles Zuviel an Selbstquälerei, an allzugroßer Sensibilität dem Manne wie dem Tragiker nicht förderlich, so ist doch unzweifelhaft, daß Grillparzers hochentwickelte ethische Gesinnung, konnte er nur um diesen Preis als Erzieher seines Volkes in seinen Werken weithin leuchtende Feuerzeichen aufrichten, bereit war, eigenes stilles Behagen zu opfern, um unter Schmerzen keuchend seine Sendung zu vollbringen. Dafür bürgt seine von antiker Seelengröße erfüllte Mahnung an sich selbst: „Es ist gleichgültig, ob ich mich abquäle, aber es ist notwendig, daß etwas verrichtet werde." So schreibt er am 13. April 1833 als Abschluß einer verzweiflungsvollen Tagebuchseite. Einige Jahre früher in derselben Epoche, die Sauer das „traurigste Dezennium in Grillparzers Leben" nennt (1826—1836), wofür die Tagebücher und die „Tristia ex Ponto" laut zeugen, gibt er (1828) an, wenn die Begeisterung zu schwinden drohe, trete an ihre Stelle das Gefühl, „es sei Pflicht jedes Menschen, nach Kräften tätig zu sein".

Selbst in dieser schlimmsten Zeit blieb ihm das Bewußtsein wach,

was er unter günstigeren Bedingungen zu leisten vermocht hätte: „Ein ungetrübter Beifall hätte mich sicher zum großen Dichter gesteigert.“ Der nörgelnden Kritik wirft er vor, seiner Hypochondrie neue Nahrung zugeführt zu haben. Er war dabei nur zu sehr im Recht. Seine an sich allzu zart besaitete, wenig widerstandsfähige Natur mußte den größten Teil der mühsam erlangten Kraft im Kampf mit inneren Hindernissen aufzehren; gesellten sich nun noch äußere Hemmnisse jeden Grades dazu, dann vermochte er nicht diesen frischen Mutes unbekümmert die Stirne zu bieten. Von allen Seiten umstellt, eingeengt, niedergehalten konnte Grillparzers Genius sich nie zu voller Höhe emporrichten. Das Größte, was er zu leisten vermocht, ist ungetan, das Lied, in dem er den herrlichen Verein aller seiner Gaben entfaltet hätte, ungesungen geblieben. Es gibt kaum ein quälenderes Gefühl, als das Höchste, was in uns lag, nicht rein entwickeln, das Beste, was wir mitzuteilen hätten, nicht des hohen Gegenstandes wert, aussprechen zu dürfen, weil äußere Umstände es verhindern. Dies Gefühl, nie das bieten zu können, was er bieten wollte, nie das Ideal zu erreichen und doch zu wissen, es wäre ihm unter fördernder Gunst der Verhältnisse möglich gewesen, den inneren Trieb in edelsten Formen so zu verkörpern, daß nichts zur Vollendung fehle: dies war der große Schmerz im Leben Grillparzers. Nicht die unglückliche Mitgift eines unseligen Familienerbes hat unsern Dichter gelähmt, erst ihr Zusammentreffen mit einer jahrzehntelang, zum Teil bis über seinen Tod hinaus, verständnislosen literarischen Kritik und mit einem jeden freien Atemzug feindselig belauernden politischen System ergab eine übermächtige Verkettung von Banden, aus denen nun kein Entrinnen möglich schien. Und doch brach der vom Schicksal an die Galeere geschmiedete Tragiker die schweren Fesseln. Mit gewaltiger Willenskraft schwang er sich in das Ätherreich hehrster Poesie empor, jedoch völlig konnte die Befreiung nicht gelingen. Wenn Mund und Herz voll trunkener Freude den Zauber dieser schöneren Gefilde wiedertönten, klirrte beständig mit schrillem Mißklang die Eisenkette dazwischen, die gebrochen, aber nicht abgeschüttelt nachschleifte und mit irdischer Schwere nach kurzer Frist seligen Schauens wieder in die Niederung der Erniedrigung herabzwang.

Kürnberger sprach das Wort von „Grillparzers Lebensmaske“, unter der sich ein leidenschaftliches Herz in anscheinender Indifferenz

geborgen. Der glücklich gewählte Ausdruck trifft in anderem Sinne zu als der heißblütige Polemiker der „Literarischen Herzenssachen" annahm. Ja wohl, Grillparzer trug eine Maske, allein nicht um sich hinter dieser geschützt Ruhe und Behagen zu wahren. Angewidert von dem Treiben der Zunftgenossen, von denen jedes Pfennigkerzen-Lichtchen sich selbstzufrieden eine strahlende Sonne dünkte, indes er nie von den eigenen Leistungen befriedigt war, eben weil er fühlte, wie nahe er an die Größten heranreichte, ohne sie zu erreichen, zog er es vor, sich klein zu stellen. Während Zwerge als Riesen prahlten und neue Kunstepochen ankündigten, gab er sich, je älter er wurde, um so mehr als bescheidener Jünger von Weimar. Aus Widerspruch gegen jene „Ideen-Dichter", welche fruchtlos mit fremden Ideen ihren poetisch wertlosen Tand zu kostbaren Geschmeiden umzuschaffen strebten, gegen eine Zeitströmung, die gar zu eifrig forschte: Mais qu'est-ce que cela prouve? und darüber die reine Genußfähigkeit am eigentlich Künstlerischen im engeren Sinne verlor, leugnete er, daß seinen Werken überhaupt Ideen zugrunde lägen. Ein Stück Leben an und für sich auf den Brettern auferstehen zu lassen, dem nur eine gewisse halbbewußte Intention des Schaffenden verschwistert sei, schien ihm wichtiger als die erhabensten Gedanken, poetisch unzulänglich verkörpert, auf die Bühne zu bringen. Halb humoristisch, halb ärgerlich wehrte er es wohl ab, wenn man in seinen Dramen nach leitenden Ideen forschte und doch äußerte er zu Marie von Ebner-Eschenbach, jedes Drama müsse auf einen kurzen Satz zurückführbar sein, den es in lebendiger Anschaulichkeit vertrete. Was er befehdete, waren bloß die leblosen aufgeblähten Begriffspuppen, indes seine Werke Schätze tiefer Erfahrung in anspruchslosester Form darbieten. Der Reiche kann es sich erlauben, arm zu scheinen, wo der Arme sich müht, seinen Mangel hinter vorgetäuschtem Überfluß zu verbergen. Diese Maske darf aber nicht irreführend Veranlassung werden, dem hervorragenden Dichter einen Platz unter den bedeutenden Denkern zu verweigern.

Weil Grillparzer sich stets als Schüler gab, verkennen so viele in ihm den Meister. Seine Vorbilder werden aufgezählt und darüber seine eigene vorbildliche Bedeutung unterschätzt. Die deutschen Klassiker und die Spanier, die romantische Schule und die Schicksalstragiker: von ihnen vornehmlich hat er empfangen, von den beiden ersten willig und dankbar, von den beiden letzten unvermerkt durch

die Zeitströmung, der sich niemand entziehen kann, wider Wunsch und Absicht. Wem vermag er zu geben? Kann er selbst Muster sein? Wer den „letzten Klassiker" in ihm erblickt, läugnet dies; was einer vergangenen Epoche nachstrebt, vermag der Zukunft nichts zu bieten. Ganz anders wird die Stellung Grillparzers, betrachtet man ihn als den ersten Modernen, als den Eröffner der Bahn für die ausgeprägt realistische Methode des neueren Dramas. Doch er ist beides zugleich; am glücklichsten drückt ein Wort Klaars diese auch von mir seit jeher verfochtene Meinung aus: „Grillparzer gilt uns als der letzte Klassiker und als der erste Moderne." Beide Eigenschaften vereinen und widerstreiten sich freilich auch in unserem Dichter. Er schließt eine Literaturperiode ab, allein als schöpferischer Geist beginnt er zugleich eine neue Epoche, in ihm verfließen die Gegensätze. An der Grenze zweier Zeiten stehend, betritt sein Fuß noch unsicher tastend neuen Boden, indes sein Auge rückgewendet sehnsüchtig nach dem gewohnten Bezirk zurückschweift. Sein Herz heißt ihn weilen, aber seine Sendung treibt ihn vorwärts, ein Eroberer wider Willen.

Grillparzer ist der erste Großstädter unter Deutschlands Dichtern; der schärfere Blick für neuere Probleme, die große Bühnensicherheit ergeben sich daraus, auch die größere Reizsamkeit der Nerven. Der Betriebsamkeit berufsmäßigen Literatentums mit Kliquenversicherung auf Gegenseitigkeit, allen Schattenseiten großstädtischer Existenz entzog er sich mit stolzer Geringschätzung, auch dies eine Mitursache langer Zurücksetzung und ein Umstand, der ihn noch heute mancher nur auf diese Weise bedeutenden Scheingröße persönlich so unsympathisch macht. Wird andererseits versucht den endlich überall Anerkannten neuerdings zu Gunsten Hebbels zurückzudrängen, so tut man dem genialen Dithmarschen, den übrigens Wien zur Hälfte für sich in Anspruch nehmen darf, damit einen ebenso schlechten Dienst als wenn man trachtet ihn gegen Ibsen auszuspielen. Grillparzer ist die Natur, Hebbel die Reflexion; Grillparzer ist größer als er scheint, Hebbel nicht ganz so groß als er meint. Hebbel war der tiefere Denker, aber Grillparzer der stärkere Poet. Unser Dichter urteilte (1850) über Hebbel zu scharf, als er niederschrieb: „In jedem Dichter ist ein Denker und ein Künstler. Hebbel ist der denkenden Aufgabe vollkommen gewachsen, der künstlerischen aber garnicht". Eher dürfte man sagen: Hebbel ist zuerst Denker, dann Künstler,

Grillparzer zuerst Künstler, dann Denker. Hebbels Können bleibt hinter seinen grandiosen Absichten zurück, Grillparzers Können treibt ihn über seine bescheidenen Absichten hinaus. In Hebbels Dramen ist weniger, als er bewußt hineinlegen wollte, in denen Grillparzers mehr als ihm bewußt war. Hebbels höchst bedeutsame Leistungen erreichen doch nie sein himmelstürmendes Wollen, Grillparzers Schöpfungen übertreffen seine Intentionen. Hebbel gibt reicheren Stoff zu Dissertationen, Grillparzer steht dem Empfinden des Volkes näher. Um die Behauptungen vom Rückgang Grillparzers durch die an sich sehr erwünschte Hebbelrenaissance zu widerlegen, sei einfach angeführt, daß die Zahl der Aufführungen Hebbels von Mitte 1905 bis Mitte 1907 nur 462 betrug gegen 653, die auf Grillparzer entfielen. Das Theaterpublikum der ernsten Darstellungen (und nur dieses kommt hier in Betracht) zieht also Grillparzer vor. Grillparzer, Hebbel, Ibsen: sie folgen aufeinander und gehören zueinander.

Für die Beurteilung eines Dichters ist es sehr wichtig, welcher seiner Figuren man ihn am meisten verwandt hält. Die allgemeine Ansicht geht dahin unter den dramatischen Helden Grillparzers in Rudolf II. die treueste Spiegelung seines eigenen Wesens zu sehen. Gewiß fühlte der Dichter sich dem tatscheuen, weisen Kaiser nahe genug, ja wenn er in einem bitteren Epigramm den Selbstvorwurf erhebt:

„Gescheit gedacht und dumm gehandelt,
So bin ich mein' Tage durchs Leben gewandelt",

würde dies auf seinen „stillen Kaiser" noch weit besser anwendbar sein. Aber Rudolf II. ist weder stets Grillparzer noch auch der ganze Grillparzer; in ihm kommt nur die Verstimmung und Sorge des altgewordenen Dichters zum Wort. Noch populärer wurde der Vergleich des Poeten mit dem Titelhelden seiner Meisternovelle „Der arme Spielmann". Kann jedoch der vertrauensselige schüchterne Jakob mit seiner totalen Unfähigkeit in jeglichem Ding, selbst die Musik nicht ausgenommen, ernstlich als Abbild des so vielseitig glänzend begabten Mannes gelten, der in zahllosen Epigrammen niemand, auch sich selbst nicht schont? Auch der arme Spielmann vertritt den von Volkelt sehr passend benannten Typus der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit. Seine zaghaft innige Neigung zu der rauhen Barbara, die ihre wärmeren Empfindungen vor sich selbst versteckt, einem der wahrsten Frauencharaktere der erzählenden Literatur,

gelangt mit den bescheidensten Mitteln zur reinsten Darstellung. Jakobs einziges Talent ist seine Aufopferungsfähigkeit; so sehr er damit unsere Herzen gewinnt, seinem Schöpfer ist er sonst fast nur in dem Mangel an Energie ähnlich. Die tiefsten Blicke tat Grillparzer in das Herz der Frau. Oft genug schalt man ihn einen mehr weiblichen Dichter, gleichwohl blieb es unbeachtet, wo wir hoffen dürfen, sein Charakterbild zu finden. Ohne zu bestreiten, daß Rudolf II. viel, der arme Spielmann manches, auch König Alfonso einiges mit dem Dichter gemein hat, daß die Klagen der Sappho mit dem Gedicht „Abschied von Gastein" in deutlicher Übereinstimmung sind, drängt sich doch der Gedanke auf, die gesamte Weltanschauung, den Charakter und das Zukunftsprogramm des Tragikers erhelle am ehesten ein Vergleich mit Libussas sagenumsponnener Gestalt.

Der Trieb nach einem wunschlos in sich befriedigten Leben stiller Beschaulichkeit war nicht der unserem Dramatiker ursprünglich eingeborene, vielmehr bemeisterte er sich seiner, weil man am heftigsten begehrt, was am schmerzlichsten entbehrt. Die unruhige Hast einander widerstreitender Lebenselemente, das innere Drängen und wogende Verlangen, ein faustischer Zug, der von Begierde und Genuß gleich unbefriedigt bleibt, die Empfindung, wie unendlich schwer es ihm werde, sich zu der Außenwelt in ein halbwegs erträgliches Verhältnis zu setzen, all das mußte die Sehnsucht erwecken, dieses qualvollen Ringens enthoben in einem vergessenen Erdenwinkel ein ruhiges Glück zu erlangen. Gar so gering sind die Ansprüche des Jünglings nicht, wenn ihm im Sommer 1810 „ein Feenland vorschwebt", das er sich mit reizenden Farben malt, ein seliges Eiland, das er ziemlich willkürlich mit Otaheiti identifiziert, wo er in einer Hütte an der Seite eines liebenden Weibes und seines teuersten Freundes unter dem Schatten von Bäumen, deren Früchte ihm die einfache Nahrung bieten sollen, ein idyllisches Stilleben führen möchte. Er will vor der eigenen Ruhmsucht flüchten, aber um befriedigt zu sein, fordert er ein reicheres Glück als die meisten Menschen zu erlangen vermögen. Gerade weil seine Wesensanlage ihn für ein Los stiller Selbstbescheidung untauglich machte, weil er die mangelnde Harmonie des Seins peinvoll vermißte, erschien ihm dies als wünschenswertestes Gut, der Ruhm wertlos, die Größe eine gefährliche Lockung. Darum konnte er nicht nachdrücklich genug

vor Ehrbegier und Streben nach äußeren Erfolgen warnen, wo nur in dem ruhigen Einklang mit sich selbst die Grundbedingung sicher befriedigten Glückes liege.

Dies Bedürfnis eines leicht berührbaren und dann heftig erregten Naturells nach unbedingter Ruhe wird so stark, daß sich ihm selbst die Liebe bald nur noch als eine feindselig über den Menschen hereinbrechende Naturgewalt darstellt, die es von sich fernzuhalten, zu bekämpfen gelte, da bloß im Freisein von jeder Leidenschaft „das Glück des stillen Selbstbesitzes“ genossen werden könne. So empfindet Medea die keimende Neigung zu Jason als eine sinnumnebelnd verwirrende Macht, zum Widerstand herausfordernd und diesen doch niederzwingend, wie das gleiche Gefühl umgekehrt Grillparzer vor dem Urbild Medeens, Charlotte von Paumgartten, überkommen haben mag. Auch das Verhältnis zu dem „schönen Kind“ Marie v. Smolenitz, der Gattin des Malers Daffinger, fand in „Des Meeres und der Liebe Wellen“, mehr noch in der „Jüdin von Toledo“ poetische Wiederspiegelung. Wie Hero, bei welcher dem Dichter das Äußere der damals geliebten Frau vorschwebte, vor der Liebe als einem zu Vermeidenden, das ihr „entsetzlich, greulich“ dünkt, zurückschaudert, so fühlt Alfonso Rahel gegenüber, deren Wesensart sich mit Marie Daffinger berühren dürfte, mit innerem Widerwillen die Sinnenglut, die auch ihn eine Weile „dem eignen Selbst entfremdet und Fremdem dienstbar macht“. Brachte doch selbst die Verbindung mit Katharina Fröhlich, die nie zu geistiger oder körperlicher Vereinigung führte, dem Menschen Grillparzer weit mehr herbe als frohe Stunden. Die drei bestimmendsten, am längsten nachwirkenden Liebesverknüpfungen boten ihm fast nur quälende Erinnerungen. Darum ist die Liebe in seinen Dramen nicht der schalkhaft spielende Knabe Amor; es ist der vom Feuer innerer Glut verzehrte, stürmische Jüngling Eros, aus dessen heiß verlangendem Augenpaar Blitze auflohen.

Der Sohn der Kaiserstadt, der nie für länger als ein paar Monate von Wien wegkam, hegt aus dem gleichen Kontrastbedürfnis die Sehnsucht nach einer Existenz im Schoße der Natur, nach dem aufregungsärmeren, dem leiseren Pulsschlag der segenatmenden Erde näheren ländlichen Leben. Die Übel, die er stündlich vor sich sah, vergrößerten sich vor seinem Geist, die entbehrten Vorzüge des Zusammenlebens mit dem stillen Naturwalten wuchsen aus demselben

Motiv. So entwickelte sich Abneigung gegen die von allen Seiten ihn aufdringlich lärmend umgebende Kultur, Verlangen nach befreiender Rückkehr zur Eintracht mit der Natur, wie sie dem Poeten, ja dem Künstler überhaupt wohl stets innewohnen wird. Diese Vorliebe für ein Dasein in der freien Natur war übrigens auch die Schwärmerei des ernsten Vaters, mit dessen Lebensanschauungen der Sohn viel gemeinsam hat.

Somit waren wesentliche Züge der Libussa-Stimmung gegeben. Der Dichter ist als solcher ebenso von überirdischer Herkunft wie Libussa durch ihre göttergleiche Mutter, auch ihm ist manches Geheimnis kund und sein höheres prophetisches Schauen trennt ihn als einen Geweihten von der Menge, die sich auch an ihn herandrängt:

„Die Roheit kann des Höhern nicht entbehren,
Doch hat sie's angefaßt, will sie's in sich verkehren."

Das gilt für den Poeten wie für die Seherin. Beide möchten die Menschen beglücken, aber ihr leicht verletzter Sinn vermag nicht diesen nach ihrer Art gerecht zu werden. Unwillig verlangt es beide heim nach ihrer Einsamkeit. Libussa bewahrt das Dazwischentreten des Primislaus vor enttäuschter Abwendung von ihrem Volk. In diesem Liebesspiel sind leise Analogien zu Grillparzers Liebe für Kathi verborgen, der es nicht beschieden war, sich zu so reiner Harmonie abzuklären wie bei den stolzen Hälften, die sich hier jede als ein Ganzes fühlen bis die Neigung den Trotz beugt. Mag all dies unwichtiger scheinen, der entscheidende Punkt der Ähnlichkeit liegt in Libussas Stellung im Zwiespalt von patriarchalischer Natureinheit und fortschreitender Kulturarbeit. Wir wissen, daß Grillparzer nach seiner Sinnesart weit eher geneigt war, dem vergehenden Alten nachzutrauern als das kommende Neue mit hellem Jubelruf zu grüßen. Sein Verstand erkannte die Notwendigkeit des rauhen tätigen Geistes des neunzehnten Jahrhunderts, sein Herz zog ihn bang hinweg von der prosaischen Gegenwart in idealere, mehr vom Zauber der Poesie umflossene Tage, zu denen er in der Dichtung am liebsten flüchtete. Mißmutig spöttelte er wohl über technische Neuerungen, die allem Gewohnten ein verändertes Gepräge verliehen. Oft genug erschien er sich als vereinsamter Spätling in einer nur vom Nutzen beherrschten Welt. Die Stimmung Libussas gegenüber den Absichten ihres Gatten entspricht völlig der seinen. Dennoch ließ er die Fürstin nicht mit ablehnender Verneinung, nicht in Verzweiflung

scheiden, wie es dem Plan entsprochen hätte, der in seiner ausgesprochenen pessimistischen Jugend entworfen ist. Er selbst rafft sich mit ihr zugleich auf, erklimmt die höchste Warte, von wo der Blick frei über Jahrhunderte schweift. Entschlossen die eigene Neigung unterdrückend bestätigt er, obgleich trauernd, es sei der rechte Weg, den die Menschheit schreite, er führe zum Ziel. Nennt sich Grillparzer doch im „Armen Spielmann" einen „leidenschaftlichen Liebhaber der Menschen, vorzüglich des Volkes . . . . . besonders wenn sie . . . . der einzelnen Zwecke vergessen und sich als Teile des Ganzen fühlen, in dem denn doch zuletzt das Göttliche liegt, ja der Gott". So oft diese Gesinnung ihm durch widrige Erfahrungen gestört wurde, immer von neuem nahm er den Kampf mit den widerstreitenden Stimmen des eigenen Innern auf, bis er mit der Schlußprophezeiung Libussas über sich selbst siegt. Sein Ziel freilich wird weit über die nüchternen Tendenzen der Zeit hinaus erhöht. Nicht tatloses Verharren in müßiger Ruhe ist das Los der Menschheit. Aufwärts muß sie sich kämpfen aus der Niederung auf die Höhe. Weit und beschwerlich ist der Weg. Darum gilt es über den nächsten Krümmungen des Pfades nicht das letzte Ziel aus den Augen zu verlieren, sich bewußt zu bleiben, was vielen schon als solches erscheine, sei nur das Signal einer neuen Windung, die wieder höher leite, die flachen Idole der Zeit würden neu erstehenden Ideen weichen, diese erst den alten Zwist zum Austrag bringen, Natur und Kultur versöhnen. So viel während dieses langsamen Aufstiegs den edleren Sinn mit schneidendem Mißlaut verletzen mag, an dem endlich doch zu erreichenden Ziele darf es uns nicht irre werden lassen. Für Grillparzer, dessen Sprachgebrauch zwischen Zivilisation und Kultur noch nicht unterscheidet, wird die allmählich vordringende, mühsame Kulturarbeit ein dissonanzenreiches Zwischenspiel, das von der ursprünglichen Harmonie des Einklangs mit der Natur emporleitet zu der höheren Harmonie von Natur und Kultur, Gefühl und Vernunft. Seine Neigung haftet — begreiflich genug — an dem Gefühlsleben, doch klar erfassend, es sei undenkbar, dies in einseitiger Hochschätzung dauernd, unter Abweisung vernunftgemäßer Bestrebungen ungestört zu behaupten, spricht er selbst aus: Das Vorwiegen des kühlen Verstandes sei ein zunächst unentbehrliches Moment im Entwicklungsgang der Menschheit, aber einst komme die Zeit, um diese nicht minder verderbliche Einseitigkeit zu überwinden

und die Dissonanzen in einen prachtvollen Akkord aufzulösen. Grillparzer ringt sich diese Prophezeiung nicht minder schwer ab als Libussa. Sein innerstes Wesen widerstrebt der Mitarbeit an dem Werke, das er trotzdem segnet. Er bekennt sich zu der Idee fortschreitender Evolution, die schließlich bestimmt sei, das Heil der Welt am hellen Tage, nicht in süßen Träumen, heraufzuführen. Nicht Abkehr und Weltflucht lehrt Grillparzer, so nahe dies seiner Unbefriedigung am Leben gelegen hätte, vielmehr ermutigt er uns, über die Kämpfe des Tages hinaus auf noch weit entfernte, aber durch kraftvolles Hindurchringen und Überwinden der Hindernisse erreichbare echte Ideale hinweisend.

So ist es dem Poeten gelungen, die hemmenden Regungen in der eigenen Brust zu unterdrücken, sich mit „Weh dem, der lügt" und mit „Libussa" in die Reihen der Vordringenden zu stellen. Im Streit mit den Bedingungen seiner Natur und seines Milieu schuf er gleichwohl eine Reihe köstlicher Werke. Ob ihn auch wie Libussa dies Streben die widerspenstige Kraft zu zwingen aufrieb, er steht doch als Sieger vor uns. Unhaltbar ist der Vorwurf, Grillparzer lasse uns, so wertvoll seine Dramen ästhetisch seien, ethisch unbefriedigt, da er stets nur abmahne, Verzicht lehre, er entnerve in einer Zeit, die der Stählung bedürfe. Bei Betrachtung der einzelnen Stücke konnte oft die Überzeugung begründet werden, die ein Rückblick über ihre Gesamtzahl bestätigt, der Dichter warne lediglich vor der „eitlen Sucht nach Ehren", nicht vor dem Bestreben Rühmenswertes zu leisten, wie es seine männlichsten Helden Rudolf, Leon, Primislaus auszeichnet. Alle drei führt ihre Lebensbahn aufwärts, sie bewähren sich (wie in gewissen Grenzen auch Bancban) auf höheren Posten als die Geburt ihnen anwies. Die Selbstlosigkeit ist jene Tugend, die Grillparzer neben der ihr eng verschwisterten Gerechtigkeit am höchsten schätzt. Sie krönt bei ihm innerer und äußerer Erfolg, wo die Selbstsüchtigen schließlich elend scheitern. Ganz mit Unrecht hat man öfters behauptet, Grillparzer lasse seine Gestalten moralisch herunterkommen. Das trifft nur für eine einzige Hauptfigur zu, für Jason. Sappho und Phaon sinken beide in der zweiten Hälfte des Stückes, aber nur um am Schluß neuerlich zu steigen. Die sterbende Sappho steht ungleich höher als die siegprangende Dichterin. Innerlicher Triumph bei äußerem Untergang durch Überwindung der niedrigeren Charakter-

eigenschaften trifft auch bei Ottokar, wenn gleich nicht in so hohem Maße wie bei Sappho, zu. Das Gleiche gilt für Hero, die sich endlich ungescheut zu ihrer Liebe bekennt. Rustan kommt nur im Traum herunter, im Wachen hebt er sich. Rudolf II., Jaromir, Bancban und Rahel erleben bei heftigen äußeren Stürmen kaum eine Änderung des Charakters. Der erste Kaiser Rudolf aber, Leon, Alfonso, Primislaus und Libussa entwickeln sich über ihr ursprüngliches Selbst hinaus zu reiner Höhe.

Auch Sinn für geschichtliche Zusammenhänge wurde Grillparzer abgestritten, wogegen Redlich ihn verteidigt. Volkelt wirft ihm vor: „Er hat kein Verständnis für den Hegelschen Gedanken, daß aller Fortschritt des Menschengeistes sich aus dem harten Kampf einseitiger oft verzerrter Gegensätze herausarbeiten müsse." Dies wird schon durch unsere Deutung der „Libussa" sehr eingeschränkt. Ergänzend tritt das zu wenig beachtete „Hannibal"-Fragment (1835) hinzu, das Bruchstück bleiben mußte, weil es in sich abgeschlossen. Die Gegenüberstellung des trotzigen Böhmenfürsten Ottokar und des Kaisers wiederholt sich in Hannibal und Scipio. Hannibal fühlt sich ähnlich wie Ottokar als selbstherrlicher Vertreter der eigensten Sache, Scipio sieht gleich Rudolf von Habsburg in sich bloß den Vorfechter seines Staates; das anvertraute Ehrenamt gilt ihm wie dem Kaiser als erhöhte Pflicht sein Ich hinter den Aufgaben seiner Stellung zurücktreten zu lassen. Der Gegensatz wird hier noch schärfer, zugleich römisch-antik und sozial-modern, herausgearbeitet, da Hannibal (zwar minder übermütig als Ottokar) auf dem Boden des Individualismus verharrt, die Macht der großen Persönlichkeit für die allein ausschlaggebende hält, indes Scipio die Individualität nur als Mittel für die Zwecke des Staatsganzen betrachtet. Jene, die „nach Kränzen für ihr eigen Haupt" trachten, „selbstsüchtig eitle Toren" scheltend, fordert Scipio, ein Römer dürfe „in sich nur Rom" sehen, das heißt also sich gar nicht sehen, wo dies seiner Treue gegen Rom Abbruch tun könnte,

„Rom will er heben, Rom verherrlichen,
Rom dienen, sterben nur für Rom."

Die vollständigste Zurückdrängung der eigenen Persönlichkeit, die Opferung des Selbst, um einzig der Gesamtheit zu dienen, wird hiermit, wie an Rudolf von Habsburg und an Bancban, von dem Dichter zustimmend gefeiert, der vom Individualismus ausgegangen

war. Allerdings spottete er noch als Greis (1869) „bei der Einzelnen schmählicher Ermattung“ greife man nun zum „Kultus der Nationen und der Gattung“. Die Nationaleitelkeit war ihm als für Österreich besonders gefährlich stets verhaßt, zumal die extremnationale Gesinnung der nichtdeutschen Völker sich vor allem in heftiger Anfeindung des mehr kosmopolitisch denkenden deutschen Stammes betätigte. Auch jene Verherrlichung der Gattung fand er mit Recht lächerlich, die sich stolz rühmt „wie wir es zuletzt so herrlich weit gebracht“, und, während sie sich begnügt, „Zeitgenosse“ zu sein, in dieser Eigenschaft ein Teil des der Gesamtheit gespendeten Lobes für sich in Anspruch nimmt. Nichtsdestoweniger war die Auffassung, der Einzelne sei verbunden seinerseits zur Lösung der Aufgaben, die der Gattung obliegen, an seinem Platze nach besten Kräften und unter Zurückstellung privater Liebhabereien mitzuwirken, in ihm so mächtig, daß er am 20. Dezember 1831 in sein Tagebuch schrieb: „Es ist Pflicht des Menschen, sich der Menschheit hinzugeben, mit dem, was er vermag.“ Er, dem man die Weltanschauung des Quietismus beimißt, setzt noch hinzu: „Der Mensch ist da, zu nützen, zu wirken.“ Solche Äußerungen im Zusammenhalt mit den Worten Scipios zeigen Grillparzer auf der Höhe jener Ansicht, der auch das genialste Individuum niemals bloß Selbstzweck sein darf, sondern stets ebenso sehr Mittel zum Zweck fortschreitender Menschheitsentwicklung, der jedes Einzeldasein klein und nichtig wird, wenn es nicht durch den Dienst einer Idee Würde und Bedeutung empfängt, sowie die bescheidenste Fähigkeit zum Wohle des Ganzen angewendet an Wert zunimmt, weil damit der Mensch seine Pflicht gegen die Menschheit erfüllt.

Die Pflicht ist immer wieder Grillparzers leitender Gedanke. Wie sein Vater unbewußt, war er in ethischen Fragen eben so weit wie Schiller bewußt Kantianer und nicht bloß vom „Treuen Diener“ gilt die Bemerkung, unser Poet sei der Dichter des kategorischen Imperativs. Dadurch erhalten seine Dramen erhöhte Bedeutung für eine Zeit, in der die Ethik der Pflichten wider die Ethik der Rechte den Kampf zu führen unternimmt, die Sozialethik wider die Individualethik. Auch hier wiederholt sich das eigentümliche Schauspiel, daß Grillparzer seiner Epoche voraus war, wo er hinter ihr zurückzubleiben schien. Er schöpfte die Quellen seiner Bildung aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und er gelangte zu rechter

Wirkung erst seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in dessen erste Hälfte seine Schaffenszeit fiel. Er kam aus anderen Zeiten und seine Hoffnung, in andere zu gehen, erfüllt sich von Tag zu Tag reicher. Nach Klaars schlagender Bemerkung zählt unsere Literatur gegenwärtig viele Ausgegrabene, aber nur einen Auferstandenen: Grillparzer. Der Miterdulder einer Epigonenzeit wird er von dieser unterschätzt und erst dann als Klassiker auf den Schild erhoben, als schon die modernen Charakteristiker nahen, um ihn für ihre Richtung zu beanspruchen. Im Zwist von Idealisten und Naturalisten weisen Grillparzers Werke über beide hinaus; sie streben, wie Anzengruber in seiner Art, einer Zukunft zu, deren Programm lauten möchte: Idealer Gehalt in realistischer Form. Oder auch: Romantische Begebenheiten und Charaktere in naturalistischer Darstellung. Mutet der „Bruderzwist" trotz der Vers-Form nicht fast naturalistisch an? Trachtet er nicht viel stärker danach, Charaktere zu dramatischer Entfaltung zu bringen als Handlung zu bieten? Sind der „Treue Diener" und „Die Jüdin von Toledo" bei bunt bewegter Aktion in der Charakterzeichnung neuesten Richtungen nicht eng verwandt?

Die von dem graecisierenden Klassizismus so scharf unterschiedene Dichtungsart Grillparzers durch den Einfluß der Spanier, wo nicht gar als Nachahmung derselben zu erklären, ist irreführend. Es genügt, sich zu vergegenwärtigen, daß sämtliche an die Romantik anknüpfende österreichische Dramatiker, allen voran Halm und Zedlitz, nicht minder wie der ihnen an tragischer Kühnheit und Größe unendlich überlegene Grillparzer in das Studium der Spanier sich vertieften, ohne daß dabei etwas anderes herausgekommen wäre als die berüchtigten „Mantel- und Degenstücke" mit einer falschen, widerlichen Sentimentalität verbrämt, die nur durch glatte, flüssige Verse halbwegs erträglich wird. Unbeschadet der Vortrefflichkeit von Halms viel zu wenig gekannten Novellen ist die süßliche Pfefferkuchenpoesie seiner Bühnenwerke heute (1891) bereits gänzlich veraltet. Dabei ergibt sich zugleich, wie sehr man Grillparzer Unrecht tut, wenn die allerdings brillante Theatertechnik seiner Dramen als vornehmlichster Erklärungsgrund ihrer Wirkung herbeigezogen wird. In der Kenntnis der Mittel und mehr noch der Mittelchen einen Stoff bühnenwirksam zu gestalten, darf Halm einen der vordersten Plätze beanspruchen, vermochte dies seine Dramen vor dem allmählichen

Ausscheiden aus dem Spielplan zu retten? Es ist schwer über Grillparzer zu sprechen, ohne Halm zu erwähnen, noch schwerer dann nicht bitter zu werden, wie unser Tragiker selbst, der es nie verwinden konnte, daß ihn der jüngere, gewandtere Mann in der Gunst des deutschen Publikums ebenso ausstach wie Raimund von Nestroy verdrängt wurde. Unter den Ursachen der frühen Abwendung Grillparzers von der Bühne wäre neben der schnöden Verhöhnung seines Lustspiels der Ruhmeslauf der „Griseldis" und des „Sohns der Wildnis" anzuführen. Betonte Baron Berger als Hauptgrund beginnendes Vorherrschen der grübelnden Reflexion statt der formenden Phantasie, so meint dagegen Lichtenfeld: „Die aus dem Können und Wissen schöpfende Reflexion leistete jetzt so ziemlich dasselbe, was früher die durch Extase aufs Höchste gesteigerte Anschaulichkeit." Die elenden politischen Zustände schadeten mehr als alles andere. „Halm war ein Bedürfnis", meint Kürnberger mit spitzer Bosheit. Das System brauchte eine unschädliche Poesie, die süß einlulle, nicht gebieterisch aufrege, und dem entsprachen die Stücke des neuen Dichters, die überdies gestatteten, den unbequemen Grillparzer sachte im Dunkel verschwinden zu lassen. Der elegante Freiherr von Münch-Bellinghausen war dem schlicht bürgerlichen Grillparzer, der gesellschaftliche Verbindungen nie gesucht, noch weniger ausgenützt hatte, ja ihnen geradezu aus dem Wege gegangen war, schon deshalb in der gemeinsamen Heimat unendlich überlegen und wo Grillparzers Beamtenlaufbahn eine Fülle von Demütigungen aufweist, gelangte sein adeliger, politisch unverdächtiger Mitbewerber rasch in die Höhe.

Am 25. November 1819 schrieb Kaiser Franz an Sedlnitzky wegen des Gedichtes über das Kolosseum, daß Grillparzer „bei Rückfall die Entlassung aus meinen Diensten bevorsteht". Immer wieder wurde der erste Dichter Österreichs gequält, bis er sich (1832) selbst als Archivdirektor auf einen aussichtslosen Posten abschieben ließ. Besonders bemerkenswert ist Grillparzers 1844 eingereichtes Gesuch um die Stelle des ersten Kustos an der Hofbibliothek, das die stolzen Klageworte enthielt, manchmal befalle ihn eine Ahnung, in seinen Werken liege mehr als man ihm gewöhnlich zuzugeben geneigt sei. „Sehr oft ist der Fall dagewesen, daß die nachkommende Zeit von der vorausvergangenen Rechenschaft begehrt hat über die Art, wie sie Talente höherer Art behandelt hat. Es möchte nicht zum Ruhme

der Gegenwart gereichen, wenn sie einen Mann hinter den Akten versauern ließ, der in anderen Verhältnissen Höheres zu leisten imstande wäre." Grillparzer spricht die Erwartung aus, „eine kongenialere Dienstesbeschäftigung dürfte vielleicht wieder die Lust zur Hervorbringung wecken" und betont, „die Überzeugung, das Gefühl, daß ihm seine literarische Stellung nicht erlaube, sich von einer Bewerbung auszuschließen, in der er wohl Nebenmänner, aber keine Vormänner zugeben kann". Wenige Monate später ist der Posten wieder erledigt, zum zweiten Male kompetiert Grillparzer darum — und ernannt wird Baron Münch. Das Gedicht „Weihnachten 1844" drückt die herben Empfindungen des Dichters, dem man „beim nah'nden Winter das Nest genommen", ergreifend aus, doch es es schließt mit dem Trost einer starken Seele, die ihren Wert auch in dem Augenblick fühlt, da jene, die dazu berufen wären, ihr die bescheidenste Anerkennung versagen:

„Bin ich auch nichts geworden,
Ich blieb doch, der ich war."

Halm hingegen ist mancherlei geworden, aber nichts dauernd geblieben, er hat viel erreicht und sich doch nicht bewährt, der Beifall, den seine Schauspiele fanden, war für ihn selbst ein Unglück. Die deutsche Literatur hat an ihm einen ausgezeichneten Novellisten verloren, um einen mittelmäßigen Dramatiker zu gewinnen. Die Zeit lehrte seither längst die Bedeutung des geistvollen Anempfinders im Verhältnis zu dem individuell-ursprünglichen Tragiker richtiger abzuschätzen.

Die Spanier konnten Grillparzer nichts völlig neues geben, wohl aber vermochten sie den in ihm sich regenden Hang zu schärferer, naturalistischer Charakteristik im Drama belebend zu stärken. Jedes Buch lehrt uns bekanntlich nur soviel, als wir selbst hinzubringen, bloß was unserer Sinnesrichtung sich anfügen läßt, übt auf uns Einfluß. Wenn nun Halm und all die andern mehr die Fehler der Spanier als ihre Vorzüge empfingen, indes auf Grillparzer unter dem vielen unverwendbar Konventionellen, ja Unnatürlichen, gerade der große Natürlichkeitssinn Lope de Vegas, wirkte, dann entsprach wohl die Tendenz zum Natürlichen ebenso seiner Geistesart, wie die zum konventionell Gekünstelten den mäßiger begabten Mitbewerbern nahe lag. Grillparzer schien selbst Shakespeare nicht naturgetreu genug; sowie bei diesem entwickle sich freilich alles in

der Natur, meinte er, aber nicht so schnell. Darum wird Lope sein Abgott, der ihm mit der Natur selbst identisch galt; naturwahr wie dieser strebt er zu sein, und feiert ihn als „die vollkommenste Protestation gegen die Begriffspoesie". Lope, Shakespeare und Goethe standen ihm höher als Calderon und Schiller, ihnen ist er in seinem Schaffen näher, aber er hat sie nicht einfach nachgeahmt, sondern von ihnen lernend das ihm eigentümliche moderne Kunstwerk geschaffen, immer er selbst und keinem anderen pflichtig.

Vielleicht ist Lopes Einfluß auf Grillparzer von diesem selbst in seiner gewohnten Bescheidenheit stark überschätzt worden. Zur ernstlichen Entscheidung dieser Frage fehlt mir die nötige Kenntnis des Spanischen. Lese ich jedoch in der Übersetzung der „Drei Diamanten" die von Grillparzer so hoch gepriesene Szene, wo die ermüdete neapolitanische Prinzessin Lucinde trotz besten Willens zuzuhören, auf der Flucht ermüdet einschläft, während ihr Liebhaber Lisardo, der Sohn des Herzogs der Provence, ihr seine Abkunft enthüllt und seine Geschichte erzählt, so finde ich sie zwar sehr anmutig, doch als bloße, ziemlich gezwungene technische Vorbereitung für den Raub der drei Edelsteine durch einen Adler weder notwendig, noch überzeugend. Gleichwohl hängt der ganze weitere Verlauf des Schauspieles an diesem herzlich schlecht motivierten Verlust der Kleinodien. Mag Grillparzer hier die Anregung für Heros Einschlafen und seine bedeutungsschweren Folgen geschöpft haben, so übertraf er in der Kunst, diesen Schlaf zu motivieren und sinnvoll in die Kausalkette des Ganzen so zu verflechten, daß er ein notwendiges Ergebnis des Vorausgegangenen und eine zwingende Ursache wird, den Spanier ungemein. Es scheint mir auch nicht, daß Grillparzer die drei Müllerknechte Belardo, Rosello, Doristo und die törichten Liebesproben, die ihnen die schöne Müllertochter Laura im „Landhaus von Florenz" auferlegt, brauchte, als er die drei Wladiken schuf (anfangs sollten es wie in der Sage nur zwei sein), denen Libussa ein ungleich sinnvolleres Rätsel vorlegt, um sie los zu werden. Daß die böhmischen Großen sich würdevoller geben als Müllerknechte, mag freilich weniger belustigen, dafür hängt aber ihr Auftreten weit enger mit der Idee des Stückes zusammen als die leicht entbehrliche Episode bei Lope, dessen Schauspiel bei sehr verwandtem Thema weit hinter Calderons „Richter von Zalamea" zurückbleibt.

Grillparzer selbst hat es (1849) sein Streben genannt, „die Poesie dem Ursprünglichen, durchaus Bildlichen, die Berechtigung in der Empfindung und nicht im Gedanken Suchenden der alten Dichter näher zu bringen.“ Lebendigsein bis ins Kleinste und doch nie die leitende Intention aus dem Mittelpunkt verdrängen, könnte dies Streben gleichfalls formuliert werden, und man darf behaupten, daß es dem Dichter fast immer gelungen ist. Grillparzers Ideen verkörpert seine Technik so glänzend, daß sie dadurch für jene, welche nur an der Außenseite haften, verhüllt wurden. Seine Technik ist in der Tat das Mittel, die Idee in voller Lebendigkeit auf den Hörer übergehen zu lassen. Die Bühne, der sichtbare Eindruck, schwebt ihm stets vor. Bei den einzelnen Stücken wurde dies hier oft berührt, seither steuerte besonders Strich eine Reihe sehr glücklicher Einzelbeobachtungen bei. Grillparzer ist kein Theatertechniker im bösen, sondern ein Bühnendichter im guten Sinne. Konzentration ist darum eine seiner Haupteigenschaften. Die Zeit umfaßt in jenen Dramen, welche antike Stoffe behandeln, nur ein bis zwei Tage, in der „Ahnfrau“ wenige Stunden, aber auch dort, wo im „Ottokar“ und im „Bruderzwist“ die Ereignisse historisch viele Jahre umspannen, werden die Vorgänge so zusammengedrängt vorbeigeführt, daß man den Eindruck erhält, das Stück spiele nur einige Monate. In der „Jüdin“ muß eine Pause von mehreren Wochen angenommen werden, vorher aber spielen die beiden ersten Akte in der Zeit von Mittag bis Abend, die drei letzten in beiläufig 18 Stunden. Nur die Notwendigkeit der Reise verhindert es, daß „Weh dem, der lügt“ in zwei Tagen, wie die Mittelakte, ablaufe. Den Ortswechsel meidet Grillparzer, wo er erforderlich ist, durchaus nicht. Die Handlung geht in energischer Gedrungenheit vor sich; ihre Einheitlichkeit wird aber nie zur Eintönigkeit, Episoden sind da, doch innig einverwoben. Nachlässige Behandlung des Verses und der Sprache wird vielfach auch dort unzutreffend gerügt, wo Grillparzer absichtlich die Wortfügung und Redefärbung dem Sprechenden gemäß naturalistischer, als vor ihm üblich, wählte. Lebhafte Anschaulichkeit und überzeugende Eindringlichkeit ist das Grundgesetz seiner Kunst.

Von der unsicher mit Schicksalsideen spielenden, im wesentlichen romantisch gefärbten „Ahnfrau“ wendet Grillparzer sich mit einem beabsichtigten Ruck zur klassisch stilisierten „Sappho“, die immerhin einige realistische Züge im Sprachton enthält, was bei dem

aus romantischen und klassischen Überlieferungen erwachsenen „Goldenen Vließ“ noch deutlicher wird. Streng realistisch ist zuerst der „Ottokar“, worauf der „Treue Diener“ bis an die Grenzen des Naturalismus vordringt. Ein spezifisch Grillparzer eigener, mit klassischen, romantischen und realistischen Motiven durchsetzter Stil zeichnet die Liebestragödie von Hero und Leander aus. Märchenhaft romantisch ist „Der Traum ein Leben“, mit mehr realistischen Zügen mischt sich seine Art in „Weh dem, der lügt“, mit starkem Vorwalten des Symbolischen in „Libussa“. „Die Jüdin von Toledo“ wagt kühnste Charakteristik und scheut vor naturalistischen Enthüllungen der Seelenkunde nicht zurück; der „Bruderzwist“ bringt den realistischen Stil des „Ottokar“ noch wesentlich moderner in liebevoll intimster Charakterzeichnung. Grillparzer war stolz darauf, zu keiner Schule zu gehören, man soll ihn auch keiner einreihen wollen. Ungehindert durch Parteischlagworte gab er jedem Stoff jene Form, welche seinen inneren Bedingungen gemäß war, bald stärker realistisch, bald absichtlich minder schroff individualisierend, stets von Romantik durchtränkt, von Natursinn geläutert.

Über diesem Wechselspiel der Form darf die fortschreitende Entwicklung in der Gesinnung des Dichters nicht übersehen werden. Vom Pessimismus ausgehend, den die Lebensumstände ihm aufgedrängt, läutert sie sich zu einer sittlichen Reife, die bei trüber Resignation auf eigenes Glück, wie sie auch 1836 das Gedicht „Entsagung“ ausspricht, den Glauben an eine hellere Menschheitszukunft hochhält und die Pflicht des Einzelnen im Dienste des Ganzen erblickt, in dem die wahre Gottheit sich berge. Ernste Wahrhaftigkeit, strenge Gerechtigkeit, selbstloses Pflichtgefühl: diese innerlich identische Dreieinigkeit umschreibt Grillparzers ethische Ideale. Seine Größe als Dramatiker förderte besonders die Verbindung zweier sonst fast stets getrennter Eigenschaften, die in den Werken seines kräftigsten Schaffens mit einander innig verschmolzen sind: Gelungener Aufbau einer rasch vorwärts stürmenden Handlung und scharfe Charakteristik der Personen. Er gibt nicht agirende Figuren, sondern handelnde Menschen, aber in seinen Dramen werden auch Geschehnisse, nicht bloß Zustände vorgeführt, obschon natürlich das Vorwalten des einen Elements stets ein Zurücktreten des anderen bedingt. Seltene Sprachgewalt, glühende Phantasie und vollendete Beherrschung der Szene gesellen sich diesen Vorzügen zu; leise Melancholie breitet allerdings

bei sinkender Handlung ihre Schleier aus und hemmt das drohend erhobene tragische Richtschwert. Die Trauer über das Los des Schönen auf der Erde stimmt den Dichter und die Hörer weicher. Nicht Wehleidigkeit, verstehendes Mitgefühl inspiriert dabei den Dramatiker und heißt ihn „im Gefallnen selbst den gefallnen Bruder lieben". Eben weil er ein echter Tragiker ist, weiß er niemand völlig rein von Schuld und den Schuldigsten noch Mensch genug, um seine Verfehlungen nicht mit unbarmherziger Härte zu züchtigen.

Mitten im lebensvollen Wien ein scheuer Einsiedler, wurzelt Grillparzer trotzdem durchaus in Wiener Art; viele Züge seiner Dichternatur könnte man bei jüngeren Wiener Poeten gleichfalls nachweisen. Die Schamhaftigkeit des Skalden Jatgejr bei Ibsen ist gleichfalls bei Grillparzer ein höchst charakteristischer Zug. 1817 meint er, er finde es „ebenso unschicklich, das Innere nackt zu zeigen, als das Äußere", und ebenso schreibt er 1826 an Katharina Fröhlich über sein „Schamgefühl der Empfindung", das ihn hindere, seinen „inneren Menschen" nackt zu zeigen. So mochte er Oberflächlichen oft für gleichgiltig oder stumpf gelten, wo er sich nur scheute, die Welt in die schweren Kämpfe und wühlenden Schmerzen seiner Seele einzuweihen. Doch ihm „gab ein Gott zu sagen, was er leide", so daß es unvergänglich bleiben wird für immer. Den Wiener Namen hat Grillparzer, mit Raimund, Bauernfeld, Saar und Anzengruber, in der deutschen Literatur zu hohen Ehren gebracht; diesen Ruhm zu bewahren, strebt ein jüngeres Geschlecht mit regem Eifer und wohlverdientem Erfolg. Es fehlt in der gesund-fröhlichen Sinnlichkeit der Wiener Luft darum nicht an ernst betrachtenden Naturen, die den starken Trieb zur Sinnenfreude in sich veredelt hegen und deren nachdenklicher Hang von ihm nur eine glückliche, den Grübler zum Dichter wandelnde Beimischung empfängt. Grillparzer ist auf Wiener Boden keine Ausnahme, sondern ein Typus. Seine Werke besitzen für das gesamte deutsche Schrifttum charakteristische Wahrheit und dauernden Wert, selbst dort, wo sie die allzu individualisierte Gestaltung seltsamer Launen scheinen. Fremde Kulturnationen würdigen seine hohe Bedeutung für die Weltliteratur immer mehr, Franzosen vor allem, dann Italiener, Engländer, Amerikaner, Schweden und Norweger wirken für Grillparzer. Sein mutiges Ringen mit dem Geschick, sein starkes Pflichtgefühl, das ihn antrieb, die Neigungen seiner Natur den zu erreichenden Zielen unterzu-

ordnen und das als erstrebenswert Erkannte auch dann als Ideal aufzustellen, wenn diese Einsicht dem eigenen Gefühl mühsam abgezwungen werden mußte, sichern ihm überdies hohen ethischen Rang. Den Dichter aber dürfen wir scheidend mit den Worten begrüßen, die er seinem Liebling Lope zurief:

„Du hast für all' was Menschheit je erfahren,
Ein Bild, ein Wort, den Pfad und auch das Ziel."

